

V.2 I.1 2024

Link
praxis journal



**Practice-oriented Research and Latin American
Diaspora in Aotearoa New Zealand**



LINK Praxis Journal of Practice-led Research and Global South

Volume 2 Issue 1 2024

Practice-oriented Research and Latin American Diaspora in Aotearoa New Zealand

In this second issue, LINK PRAXIS: Journal of Practice-led Research in Design and the Global South continues its mission to publish high-quality scholarly contributions addressing critical topics in design research. Volume 2 is organised into two sections, each presenting innovative perspectives and methodologies within the field.

The first section features contributions from authors who participated in the LINK 2023 5th Conference on Practice-led Research and the Global South, focusing on the theme of diaspora. These papers explore diverse approaches to design research, reflecting on the intersections of cultural identity, creative practice, and global migration.

The second section presents 13 texts selected from the exegesis accompanying the final-year capstone projects in the Communication Design degree at Auckland University of Technology. These writings provide insight into a pedagogical approach to practice-led research at the undergraduate level, utilising the connective exegesis model (Hamilton & Jaaniste, 2010). The selected texts, chosen from over 100 submissions, represent strong evidence of undergraduate research in Communication Design.

Wishing you an engaging and thought-provoking reading experience.

Marcos Mortensen Steagall
LINK PRAXIS Editor



The LINK Praxis Journal of Practiced Research and Global South is an open-access non-profit journal offering a forum for disseminating critical and innovative thought into creative research practices in Design and related to a global South perspective. LINK Praxis is a peer-reviewed international journal committed to publishing high-quality work focused exclusively on all aspects of design research and creative practice experiences with emphasis in the global South while providing an interdisciplinary platform prioritising critical, challenging material and engaging from a range of epistemological positions.

The LINK Praxis Journal of Practiced Research and Global South celebrates the relationship between creative practices, Design Research, Global South and Indigenous world views, fostering cognitive shifts to address twenty-first century issues.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. All rights reserved. Authors retain the copyright of their respective content.

Editor

Marcos Mortensen Steagall

Cultural Advisors

Robert Pouwhare
Hinematau McNeill

Production Manager

Janete Rodrigues

Portuguese Translations

Marcos Mortensen Steagall

Graphic Design

Andrea Graciano

Proofreading

Stela Goncalves

Library Team

Donna Coventry
Luqman Hayes

Cover

Night view of Tāmaki Makaurau Auckland skyline from Sulphur Beach Road on the North Shore City, showcasing the illuminated Sky Tower, the ferry station, port, and cityscape reflected in the still waters of the Waitematā Harbour.
Photograph: Marcos Mortensen Steagall - April, 2016

Publisher

Auckland University of Technology
- School of Art and Design – Te Kura Toi a Hoahoa - Communication Design Department - WE Building - 27 Saint Paul Street, City Campus Auckland CBD, 1010, New Zealand



Karakia

Каракиа

Pou hihiri
Pou rarama
Tiaho i roto
Tiaho i waho
Mārama i roto
Mārama i waho
Tēnā te pou te pou
kei i a tātau
Te pou o te wānanga
Te pou o te hauora
Te pou o te ahurea oi!
Whano whano
Haramai te toki haumie
Hui e...Tāiki e!

Let us be diligent
Let us be enlightened
Shine within
Sparkle outward
Instil a deep understanding
Aware of the outer world
We have this expertise
in our grasp
The knowledge of higher learning
The knowledge of health
The knowledge of an
energetic culture
Let us proceed
be ready and resolute
United to progress the purpose!

Sejamos diligentes
Sejamos iluminados
Brilhemos por dentro
Brilhemos por fora
Incutir uma compreensão
profunda
Consciente do mundo exterior
Temos esta experiência ao
nosso alcance
Conhecimento do ensino superior
Conhecimento da saúde e
bem estar
Conhecimento de uma
cultura energética
Vamos prosseguir
estejamos prontos e resolutos
Unidos para progredir
no propósito!

editorial
committee and
Board of Reviewers

editorial committee

Professor Sérgio Nesteriuk Gallo
Anhembi Morumbi University
Brazil

Professor Hinematau McNeill
Auckland University of Technology
New Zealand

Fiona Grieve
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Robert Pouwhare
The Auckland University
New Zealand

Dr Alfredo Gutierrez Borrero
Universidad de Bogotá Jorge
Tadeo Lozano - Colombia

Dr Michèle Wilkomirsky
PUC-V
Chile

board of reviewers

Dr Claudio Aguayo
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr George Hajian
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Aderito Marcos
University of Saint Joseph, Macao
China

David van Vliet
Auckland University of Technology
New Zealand

Gregory Bennett
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Alexandre Braga
PUC-SP
Brazil

Dr Daniel Raposo
Inst. Politécnico de Castelo Branco
Portugal

Herbert Spencer
PUC-V
Chile

Dr Alfredo Gutierrez Borrero
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Colombia

Dr Daniela Salgado
PUC-V
Chile

Professor Hinematau McNeill
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Andrea Catropa
Anhembi Morumbi University
Brazil

Dr Diana Albarran
Auckland University
New Zealand

Dr Hossein Najafi
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Cecelia Faumuina
Auckland University of Technology
New Zealand

Fiona Grieve
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Isabel Cristina Carvalho
Aberta University
Portugal

James Smith
Auckland University of Technology
New Zealand

Janaina Moraes
Auckland University
New Zealand

Dr Jani Wilson
University of Canterbury
New Zealand

Dr Jenni Tupu
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr João Carlos Massarolo
UFSCAR
Brazil

Dr Jorge C. S. Cardoso
University of Coimbra
Portugal

Dr Luis Guerra
BAU Univ. Centre of Design Barcelona
Spain

Dr Luis Guerra Miranda
University of the Arts Helsinki
Finland

Dr Michèle Wilkomirsky
PUC-V
Chile

Dr Miguel Carvalhais
University of Porto
Portugal

Nicholas Jones
Auckland University
New Zealand

Pat Badani
ISEA International

Dr Patrícia Gouveia
Universidade de Lisboa
Portugal

Dr Pedro Andrade
University of Minho
Portugal

Dr Pedro Jorge A. Alves da Veiga
Aberta University
Portugal

Dr Priscila Arantes
Anhembi Morumbi University
Brazil

Dr Priscila Besen
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Rachel Zuanon
Unicamp
Brazil

Raul Sarrot
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Ricardo Chacon Mestre
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Robert Pouwhare
Auckland University
New Zealand

Rodrigo Hill
The University of Waikato
New Zealand

Dr Rosangella Leote
USP
Brazil

Dr Selma Pereira
Instituto Superior Manuel Teixeira
Gomes - Portugal

Sérgio Nesteriuk Gallo
Anhembi Morumbi University
Brazil

Dr Tatiana Tavares
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Tiago Cruz
Universidade da Maia
Portugal

Toiroa Williams
Auckland University of Technology
New Zealand

Dr Vinicius Carvalho Pereira
Universidade Federal de Mato Grosso
Brazil

Professor Welby Ings
Auckland University of Technology
New Zealand

Editorial

Editorial

In this second issue, **LINK PRAXIS: Journal of Practice-led Research in Design and Global South** continues its mission to publish high-quality scholarly contributions that engage with critical topics in design research. Volume 2 comprises two distinct sections, presenting innovative perspectives and methodologies within the field.

The first section features a selection of authors from the **LINK 2023 5th Conference on Practice-led Research and the Global South**, addressing the theme of diaspora. These contributions explore diverse approaches to design research, reflecting on the intersection of cultural identity, creative practice, and global migration.

In *Listening to the Kids: Children's Perceptions of Culture and Ethnicities in Global Animated Films in Aotearoa New Zealand*, Annelore Spieker explores children's perceptions of culture and ethnicity in global animated films, particularly Disney and Pixar productions. Using interviews and surveys with children in Aotearoa New Zealand, the study reveals how educational environments influence their understanding of cultural representation in the media.

In *Through Immigrant Lens: A Reflection on Pierre Bourdieu's Concept of Habitus Clivé through Photography*, Aline Frey explores immigrant photography through the lens of Bourdieu's *habitus clivé*, the idea of a fractured self in conflicting social contexts. The article reflects on how immigrant photographers in Australia navigate identity tensions between their cultural traditions and new cultural environments.

Through *The Epic and Poetics of the Travesía as a Space of Resistance in Design Education*, Herbert Spencer González examines the pedagogical approach of *Travesías* within the School of

Architecture and Design at Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. It discusses three key principles—Observation, the Work, and the Epic of the Commons—as essential components in resisting the commodification of education.

The article *Carnival Land: A Creative Consideration of Sequential Storytelling to Discuss Cultural Dislocation* by Tatiana Tavares explores cultural dislocation through a picture book that uses sequential storytelling, photomontage, and bilingualism. Drawing on her experiences as a Brazilian immigrant in New Zealand, the book metaphorically narrates the journey of a young girl navigating cultural transformation. Influenced by theories of transgression, Carnival, and bricolage, the project employs autoethnography to merge personal experience with fictional storytelling.

In *Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries*, Carla Houkamau and Robert Pouwhare reflect on how Māori perspectives, specifically *mātauranga Māori* (Māori knowledge) and *kaitiakitanga* (guardianship), inform sustainable practices in New Zealand's commercial fisheries. The paper contrasts Māori approaches, which emphasise long-term ecological balance, with more commercially driven methods. It reviews New Zealand's Quota Management System (QMS) and highlights how Māori-owned fishing companies integrate cultural stewardship with economic interests, addressing environmental challenges while supporting growth in aquaculture.

The second section presents 13 texts selected from the exegesis that accompanied the capstone projects of the final year of the Communication Design degree at Auckland University of Technology. These writings reveal a pedagogical approach to practice-led research at the undergraduate level, employing the connective

exegesis model (Hamilton & Jaaniste, 2010). The texts were selected by the editor from over 100 submissions, representing strong evidence of practice-led research in Communication Design at the undergraduate level.

Renier Manalili's *Pangako Ko* explores how publication design can encourage cultural maintenance within Filipino culture, focusing on family connections and using an auto-ethnographic approach to create a Z-Bind publication. Ella Mishan's *The Shabbat Table* examines Jewish diasporic history through graphic design, using food as a focal point for intercultural communication. Abbey Luong's *Huong* investigates Vietnamese cultural identity through the creation of a display typeface. The project celebrates Vietnamese heritage and is designed to introduce typography as an expression of cultural storytelling. Similarly focused on health and lifestyle, Ava Rawson's *Hungry Minds* uses branding to educate students on the impact of diet on academic performance, developing a meal kit brand to promote healthier eating.

Billie Fee's *St* engages with liminal space, focusing on the St James Theatre in Auckland. Her work explores the interplay between letterforms, architecture, and the concept of ruins, applying both photography and letterform design to create a decorative alphabet that reflects urban decay. Blake Elliott's *A Deep Dive* centres on enhancing swimmers' performance using journaling and value-based performance strategies, culminating in the creation of a mindset journal and tokens aimed at fostering growth. Grace Naylor's *From*

Third Place uses observational drawing to explore social interactions in public spaces in Auckland's inner city, while Holly Craig's *Be Picky* promotes gut health through communication design, using branding and digital illustration to educate young women on the benefits of healthy eating.

Madelaine Janiga-Warren's *GSR 1863* explores difficult local histories through interactive publication design, focusing on the Great South Road in Auckland and its historical role in the Waikato invasion. Maria Cruz's *Maria Maria!* looks at Filipina identity through mixed-media design, combining pre- and post-colonial perspectives in a visual narrative. Mia Freeman's *Single Handed* employs scrapbook techniques to communicate disabled perspectives, while Sophie Williamson's *Cairn* reimagines field journals, exploring personal connections to landscapes through a series of illustrated books that symbolise significant places. Thammarat Verkade's *APT.5B* focuses on the concept of a time capsule, using publication design to explore materiality and the documentation of personal artefacts.

We hope this selection of insightful articles provides you with a deeper understanding of the intersections between design, culture, and practice-led research. As you explore the diverse topics covered in this issue, from cultural perspectives in media to innovative design education and sustainability in fisheries management, we invite you to reflect on the potential of these approaches to influence and inspire.

Wishing you an engaging and thought-provoking reading experience.



Marcos Mortensen Steagall, PhD.

LINK Praxis Editor

Editorial

Nesta segunda edição, o **LINK PRAXIS: Journal of Practice-led Research in Design and Global South** dá continuidade à sua missão de publicar contribuições acadêmicas de alta qualidade que abordem tópicos críticos da pesquisa em design. O Volume 2 compreende duas seções distintas, apresentando perspectivas e metodologias inovadoras dentro do campo.

A primeira seção apresenta uma seleção de autores da **LINK 2023 5th Conference on Practice-led Research and the Global South**, abordando o tema da diáspora. Essas contribuições exploram diversas abordagens de pesquisa de design, refletindo sobre a interseção de identidade cultural, prática criativa e migração global.

Em *Listening to the Kids: Children's Perceptions of Culture and Ethnicities in Global Animated Films in Aotearoa New Zealand*, Annelore Spieker explora as percepções das crianças sobre cultura e etnia em filmes de animação globais, especialmente as produções da Disney e da Pixar. Usando entrevistas e pesquisas com crianças em Aotearoa, Nova Zelândia, o estudo revela como os ambientes educacionais influenciam sua compreensão da representação cultural na mídia.

Em *Through Immigrant Lens: A Reflection on Pierre Bourdieu's Concept of Habitus Clivé through Photography*, Aline Frey explora a fotografia de imigrantes pelas lentes do *habitus clivé* de Bourdieu, a ideia de um eu fragmentado em contextos sociais conflitantes. O artigo reflete sobre como os fotógrafos imigrantes na Austrália lidam com as tensões de identidade entre suas tradições culturais e os novos ambientes culturais.

Em *The Epic and Poetics of the Travesía as a Space of Resistance in Design Education*, Herbert Spencer González examina a abordagem pedagógica das *Travesías* na Escola de Arquitetura e Design da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ele discute três princípios-chave - Observação, Trabalho e Epopeia dos Comuns - como componentes essenciais para resistir à mercantilização da educação.

O artigo *Carnival Land: A Creative Consideration of Sequential Storytelling to Discuss Cultural Dislocation*, de Tatiana Tavares, explora o deslocamento cultural por meio de um livro ilustrado que usa narrativa sequencial, fotomontagem e bilinguismo. Com base em suas experiências como imigrante brasileira na Nova Zelândia, o livro narra metaforicamente a jornada de uma jovem garota que navega pela transformação cultural. Influenciado pelas teorias de transgressão, carnaval e bricolagem, o projeto emprega a autoetnografia para mesclar a experiência pessoal com a narrativa ficcional.

Em *Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries*, Carla Houkamau e Robert Pouwhare refletem sobre como as perspectivas maoris, especificamente *mātauranga maori* (conhecimento maori) e *kaitiakitanga* (tutela), informam práticas sustentáveis na pesca comercial da Nova Zelândia. O artigo contrasta as abordagens maori, que enfatizam o equilíbrio ecológico de longo prazo, com métodos mais comerciais. Ele analisa o Sistema de Gerenciamento de Cotas (QMS) da Nova Zelândia e destaca como as empresas de pesca de propriedade maori integram a administração cultural aos interesses econômicos, enfrentando os desafios ambientais e apoiando o crescimento da aquicultura.

A segunda seção apresenta 13 textos selecionados da exegese que acompanhou os projetos de conclusão do último ano do curso de Design de Comunicação da Universidade de Tecnologia de Auckland. Esses escritos revelam uma abordagem pedagógica para a pesquisa orientada pela prática em nível de graduação, empregando o modelo de exegese conectiva (Hamilton & Jaaniste, 2010). Os textos foram selecionados pelo editor entre mais de 100 submissões, representando uma forte evidência de pesquisa orientada pela prática em Design de Comunicação em nível de graduação.

Pangako Ko, de Renier Manalili, explora como o design de publicações pode incentivar a manutenção cultural na cultura filipina, concentrando-se nas conexões familiares e usando uma abordagem autoetnográfica para criar uma publicação Z-Bind. *The Shabbat Table*, de Ella Mishan, examina a história da diáspora judaica por meio do design gráfico, usando a comida como ponto focal para a comunicação intercultural. *Huong*, de Abbey Luong, investiga a identidade cultural vietnamita por meio da criação de um tipo de letra para exibição. O projeto celebra a herança vietnamita e foi criado para apresentar a tipografia como uma expressão de narrativa cultural. Com foco semelhante em saúde e estilo de vida, *Hungry Minds*, de Ava Rawson, usa a marca para educar os alunos sobre o impacto da dieta no desempenho acadêmico, desenvolvendo uma marca de kit de refeições para promover uma alimentação mais saudável.

O projeto St, de Billie Fee, envolve-se com o espaço liminar, concentrando-se no St James Theatre em Auckland. James, em Auckland. Seu trabalho explora a interação entre formas de letras, arquitetura e o conceito de ruínas, aplicando fotografia e design de formas de letras para criar um alfabeto decorativo que reflete a decadência urbana. *A Deep Dive*, de Blake Elliott, tem como objetivo melhorar o desempenho dos nadadores usando um diário e estratégias de desempenho

baseadas em valores, culminando com a criação de um diário de mentalidade e fichas destinadas a promover o crescimento. O trabalho *From Third Place*, de Grace Naylor, usa desenho observacional para explorar interações sociais em espaços públicos no centro da cidade de Auckland, enquanto *Be Picky*, de Holly Craig, promove a saúde intestinal por meio de design de comunicação, usando branding e ilustração digital para educar mulheres jovens sobre os benefícios de uma alimentação saudável.

GSR 1863, de Madelaine Janiga-Warren, explora histórias locais difíceis por meio do design de publicação interativa, com foco na Great South Road em Auckland e seu papel histórico na invasão de Waikato. *Maria Maria!* de Maria Cruz analisa a identidade filipina por meio de design de mídia mista, combinando perspectivas pré e pós-coloniais em uma narrativa visual. *Single Handed*, de Mia Freeman, emprega técnicas de scrapbook para comunicar perspectivas de deficientes, enquanto *Cairn*, de Sophie Williamson, reimagina diários de campo, explorando conexões pessoais com paisagens por meio de uma série de livros ilustrados que simbolizam lugares significativos. *O APT.5B*, de Thammarat Verkade, concentra-se no conceito de cápsula do tempo, usando o design de publicações para explorar a materialidade e a documentação de artefatos pessoais.

Esperamos que esta seleção de artigos perspicazes ofereça aos senhores uma compreensão mais profunda das interseções entre design, cultura e pesquisa orientada pela prática. Ao explorar os diversos tópicos abordados nesta edição, desde as perspectivas culturais na mídia até a educação inovadora em design e a sustentabilidade no gerenciamento da pesca, convidamos os senhores a refletir sobre o potencial dessas abordagens para influenciar e inspirar.

Desejamos aos senhores uma experiência de leitura envolvente e instigante.



Marcos Mortensen Steagall, PhD.

Editor da Revista Acadêmica LINK Praxis

Editorial

En este segundo número, **LINK PRAXIS: Journal of Practice-led Research in Design and Global South** continúa con su misión de publicar contribuciones académicas de alta calidad que aborden temas críticos de la investigación en diseño. El volumen 2 consta de dos secciones diferenciadas que presentan perspectivas y metodologías innovadoras dentro de este campo.

La primera sección presenta una selección de autores de la **5ª Conferencia LINK 2023 sobre investigación orientada a la práctica y el Sur Global**, que abordan el tema de la diáspora. Estas contribuciones exploran diversos enfoques de la investigación en diseño, reflexionando sobre la intersección de la identidad cultural, la práctica creativa y la migración global.

En *Escuchar a los niños: Children's Perceptions of Culture and Ethnicities in Global Animated Films in Aotearoa New Zealand*, Annelore Spieker explora la percepción que tienen los niños de la cultura y la etnicidad en las películas de animación globales, en particular en las producciones de Disney y Pixar. Mediante entrevistas y encuestas a niños de Aotearoa Nueva Zelanda, el estudio revela cómo influyen los entornos educativos en su comprensión de la representación cultural en los medios de comunicación.

En *A través de la lente del inmigrante: A Reflection on Pierre Bourdieu's Concept of Habitus Clivé through Photography*, Aline Frey explora la fotografía de inmigrantes a través de la lente del *habitus clivé* de Bourdieu, la idea de un yo fracturado en contextos sociales conflictivos. El artículo reflexiona sobre cómo los fotógrafos inmigrantes en Australia navegan por las tensiones identitarias entre sus tradiciones culturales y los nuevos entornos culturales.

A través de *La épica y la poética de la Travesía como espacio de resistencia en la enseñanza del diseño*, Herbert Spencer González examina el enfoque pedagógico de *las Travesías* dentro de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Analiza tres principios clave -la observación, la obra y la épica de lo común- como componentes esenciales para resistirse a la mercantilización de la educación.

El artículo *Tierra de carnaval: A Creative Consideration of Sequential Storytelling to Discuss Cultural Dislocation* de Tatiana Tavares explora la dislocación cultural a través de un libro ilustrado que utiliza la narración secuencial, el fotomontaje y el bilingüismo. Basándose en sus experiencias como inmigrante brasileña en Nueva Zelanda, el libro narra metafóricamente el viaje de una joven que navega por la transformación cultural. Influido por las teorías de la transgresión, el carnaval y el bricolaje, el proyecto emplea la autoetnografía para fusionar la experiencia personal con la narración de ficción.

En *Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries*, Carla Houkamau y Robert Pouwhare reflexionan sobre cómo las perspectivas maoríes, en concreto *el mātauranga Māori* (conocimiento maorí) y el *kaitiakitanga* (tutela), informan las prácticas sostenibles en la pesca comercial de Nueva Zelanda. El documento contrasta los enfoques maoríes, que hacen hincapié en el equilibrio ecológico a largo plazo, con métodos más orientados al comercio. Revisa el Sistema de Gestión de Cuotas (SGC) de Nueva Zelanda y destaca cómo las empresas pesqueras de propiedad maorí integran la tutela cultural con los intereses económicos, abordando los retos medioambientales y apoyando al mismo tiempo el crecimiento de la acuicultura.

La segunda sección presenta 13 textos seleccionados de la exégesis que acompañó a los proyectos de culminación del último curso de la licenciatura en Diseño de la Comunicación de la Universidad Tecnológica de Auckland. Estos escritos revelan un enfoque pedagógico de la investigación dirigida por la práctica a nivel de licenciatura, empleando el modelo de exégesis conectiva (Hamilton & Jaaniste, 2010). Los textos fueron seleccionados por el editor entre más de 100 propuestas, y representan una prueba fehaciente de la investigación dirigida por la práctica en el diseño de la comunicación a nivel de licenciatura.

Pangako Ko, de Renier Manalili, explora cómo el diseño de publicaciones puede fomentar el mantenimiento cultural dentro de la cultura filipina, centrándose en las conexiones familiares y utilizando un enfoque autoetnográfico para crear una publicación Z-Bind. *The Shabbat Table*, de Ella Mishan, examina la historia de la diáspora judía a través del diseño gráfico, utilizando la comida como punto focal para la comunicación intercultural. *Huong*, de Abbey Luong, investiga la identidad cultural vietnamita a través de la creación de un tipo de letra para pantalla. El proyecto celebra la herencia vietnamita y está diseñado para introducir la tipografía como expresión de la narración cultural. Igualmente centrado en la salud y el estilo de vida, *Hungry Minds*, de Ava Rawson, utiliza el branding para educar a los estudiantes sobre el impacto de la dieta en el rendimiento académico, desarrollando una marca de kits de comida para promover una alimentación más sana.

St, de Billie Fee, se ocupa del espacio liminal, centrándose en el teatro St James de Auckland. Su obra explora la interacción entre las formas de las letras, la arquitectura y el concepto de ruinas, aplicando tanto la fotografía como el diseño de las formas de las letras para crear un alfabeto decorativo que refleja la decadencia urbana. *A Deep Dive*, de Blake Elliott, se centra en la mejora del rendimiento de los nadadores mediante el uso de un diario y

estrategias de rendimiento basadas en valores, que culminan con la creación de un diario de mentalidad y fichas destinadas a fomentar el crecimiento. *From Third Place*, de Grace Naylor, utiliza el dibujo de observación para explorar las interacciones sociales en los espacios públicos del centro urbano de Auckland, mientras que *Be Picky*, de Holly Craig, promueve la salud intestinal a través del diseño de comunicación, utilizando la marca y la ilustración digital para educar a las jóvenes sobre los beneficios de una alimentación sana.

GSR 1863, de Madelaine Janiga-Warren, explora historias locales difíciles a través del diseño de publicaciones interactivas, centrándose en la Great South Road de Auckland y su papel histórico en la invasión del Waikato. *Maria Maria!*, de María Cruz, examina la identidad filipina a través del diseño de medios mixtos, combinando perspectivas precoloniales y poscoloniales en una narración visual. *Single Handed*, de Mia Freeman, emplea técnicas de álbum de recortes para comunicar las perspectivas de los discapacitados, mientras que *Cairn*, de Sophie Williamson, reimagina los diarios de campo, explorando las conexiones personales con los paisajes a través de una serie de libros ilustrados que simbolizan lugares significativos. *APT.5B*, de Thammarat Verkade, se centra en el concepto de cápsula del tiempo, utilizando el diseño de publicaciones para explorar la materialidad y la documentación de artefactos personales.

Esperamos que esta selección de perspicaces artículos le proporcione una comprensión más profunda de las intersecciones entre el diseño, la cultura y la investigación dirigida por la práctica. Mientras explora los diversos temas tratados en este número, desde las perspectivas culturales en los medios de comunicación hasta la educación innovadora en diseño y la sostenibilidad en la gestión pesquera, le invitamos a reflexionar sobre el potencial de estos enfoques para influir e inspirar.

Le deseamos una experiencia de lectura atractiva y que invite a la reflexión.



Marcos Mortensen Steagall, PhD.

Editor de la Revista Académica LINK Praxis

Contents

Contents

Section 1 |

Link 2023 Selection

01

Tatiana Tavares

Carnival Land: An creative consideration of sequential storytelling to discuss cultural dislocation

40

Annelore Spieker

Listening to the kids: Children's perceptions of culture and ethnicities in global animated films in Aotearoa New Zealand

76

Aline Frey

Through Immigrant Lens: A Reflection on Pierre Boudier's Concept of Habitus Clivé through Photography

96

Herbert Spencer

The epic and poetics of the Travesía as a space ofresistance in design Education

126

**Carla Houkanmau,
Robert Powhare**

Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries

Section 2 |

Practice-led research and Communication Design

165

Madelaine Janiga-Warren

GSR 1863: A practice-led research exploration revealing local and difficult histories through interactive publication design

197

Mia Freeman

Single Handed: An investigation into how scrapbook-publications can be used to communicate disabled perspectives

244

Blake Elliott

A Deep Dive: Enhancing Swimmer's Performance Through Journaling, Value-Based Performance, and Growth Mindset

277

Grace Naylor

From Third Place: Illustrations and Observations of Connection in the Inner City

302

Sophie Williamson

Cairn: Exploring Presence and Place through Reimagined Field Journals

322

Pilar Cruz

Maria Maria! Exploring Filipina Identity Through Mixed-Media Graphic Design

359

Holly Craig

Be Picky: Using communication design to create a brand identity, which is designed to educate young female adults on gut health

392

Ava Rawason

Hungry Minds: How branding and communication design can educate students on the importance of a healthy diet for academic performance

421

Bom Verkade

APT.5B: 2023 Time Capsule

453

Ella Mishan

The Shabbat Table

482

Renier Manalili

PANGAKO KO, (My Promise): How publication design can encourage cultural maintenance and reconnection within the Filipino Culture for Future Filipino Generations

519

Abbey Luong

Huong: Designing a Vietnamese Typeface that honours heritage and celebrates culture

552

Billie Fee

St: Exploring Auckland's St James Theatre as liminal space and picturesque ruin using photography, letterforms, and book design.

Conteúdo

Seção 1 | Seleção Link 2023

14

Tatiana Tavares

Terra do Carnaval: Uma consideração criativa da narrativa sequencial para discutir o deslocamento cultural

51

Annelore Spieker

Ouvindo as crianças: Percepções das crianças sobre cultura e etnias em filmes globais de animação em Aotearoa, Nova Zelândia

83

Aline Frey

Através da lente do imigrante: Uma Reflexão sobre o Conceito de *Habitus Clivé* de Pierre Boudier através da Fotografia

106

Herbert Spencer

O épico e a poética da Travessia como um espaço de resistência na educação em design

138

**Carla Houkanmau,
Robert Powhare**

Integração das perspectivas maori na gestão ambiental e na pesca

Seção 2 | Pesquisa orientada pela prática e design de comunicação

180

Madelaine Janiga-Warren

GSR 1863: Uma exploração de pesquisa orientada pela prática que revela histórias locais por meio de um design de publicação interativo

220

Mia Freeman

Single Handed: Uma investigação sobre como as publicações em scrapbook podem ser usadas para comunicar perspectivas de deficientes

260

Blake Elliott

Um mergulho profundo: Aprimorando o desempenho do nadador por meio do diário, desempenho baseado em valor e mentalidade de crescimento

289

Grace Naylor

From Third Place:
Ilustrações e Observações da
Conexão no Interior da Cidade

312

Sophie Williamson

Cairn: Explorando a Presença e
o Lugar por meio de Diários de
Campo Reimaginados

340

Pilar Cruz

Maria Maria! Explorando a
identidade filipina por meio do
design gráfico de mídia mista

375

Holly Craig

Be Picky: Uso do design de
comunicação para criar uma
identidade de marca, projetada
para educar jovens adultas
sobre a saúde intestinal

406

Ava Rawason

Hungry Minds: Como a marca e
o design de comunicação podem
educar alunos sobre a importân-
cia de uma dieta saudável para o
desempenho acadêmico

437

Bom Verkade

APT.5B: Cápsula do Tempo 2023

467

Ella Mishan

A mesa do Shabat

500

Renier Manalili

PANGAKO KO, (My Promise):
Como o design de publicação
pode incentivar a manutenção
cultural e a reconexão
com a cultura filipina para as
futuras gerações

535

Abbey Luong

Huong: Projetando uma
tipografia vietnamita que honra
a herança e celebra a cultura

573

Billie Fee

St: Explorando o St James
Theatre de Auckland como
espaço liminar e ruína pitoresca
usando fotografia, formas de
letras e design de livros

Contenido

Sección 1 |

Selección Link 2023

26

Tatiana Tavares

Carnaval Land: Una consideración creativa de la narración secuencial para debatir la dislocación cultural

61

Annelore Spieker

Escuchar a los niños: Percepciones infantiles de la cultura y las etnias en las películas de animación mundiales en Aotearoa Nueva Zelanda

89

Aline Frey

A través de la lente del inmigrante: Uma Reflexão sobre o Conceito de *Habitus Clivé* de Pierre Boudier através da Fotografia

115

Herbert Spencer

La épica y la poética de la Travesía como espacio de resistencia en el diseño Educación

148

**Carla Houkanmau,
Robert Powhare**

Integración de las perspectivas maoríes en la gestión medioambiental y la pesca

Sección 2 |

Investigación guiada por la práctica y diseño de comunicación

165

Madelaine Janiga-Warren

GSR 1863: Una exploración de investigación dirigida por la práctica que revela historias locales y difíciles a través del diseño de publicaciones interactivas.

197

Mia Freeman

Con una sola mano: Una investigación sobre cómo pueden utilizarse los álbumes de recortes para comunicar las perspectivas de los discapacitados.

244

Blake Elliott

Una inmersión profunda: Mejorar el rendimiento de los nadadores mediante el diario, el rendimiento basado en valores y la mentalidad de crecimiento.

277

Grace Naylor

Desde el tercer lugar:
Ilustraciones y observaciones
de la conexión en el centro
de la ciudad

302

Sophie Williamson

Cairn: Exploración de la
presencia y el lugar a través de
diarios de campo reimaginados

322

Pilar Cruz

MARÍA MARÍA Exploración de
la identidad filipina a través del
diseño gráfico e Mixed-Media

359

Holly Craig

Be Picky: utilizar el diseño de
comunicación para crear una
identidad de marca, destinada
a educar a las jóvenes adultas
sobre la salud intestinal.

392

Ava Rawason

Mentes hambrientas: Cómo
el diseño de marcas y la
comunicación pueden educar
a los estudiantes sobre la
importancia de una dieta sana
para el rendimiento académico.

421

Bom Verkade

APT.5B: Cápsula del tiempo 2023

453

Ella Mishan

La mesa del Shabat

482

Renier Manalili

PANGAKO KO, (MI PROMESA):
Cómo el diseño de publicaciones
puede fomentar el mantenimiento
cultural y la reconexión dentro de
la cultura filipina para las futuras
generaciones filipinas

519

Abbey Luong

Huong: Diseño de una tipografía
vietnamita que rinde homenaje
al patrimonio y celebra la cultura

552

Billie Fee

St: Exploración del teatro St
James de Auckland como
espacio liminal y ruina pintoresca
mediante la fotografía, las formas
de letras y el diseño de libros.

Link 2023 Selection:

Design and South American
Diaspora in New Zealand

Section 1

Tatiana TAVARES

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-0365-5438>

ttavares@aut.ac.nz

Dr Tatiana Tavares is a Brazilian-Aotearoa New Zealand designer and a senior lecturer at Auckland University of Technology (AUT) in New Zealand. She is a practising artist with 16 years' experience in the graphic design industry. Her research practice is concerned with the potentials of polyvocality and interactive digital narrative. Her subjects involve practice-led research methodologies, Latin American syncretism in artistic and literary form, magical realism, and emergent technology. Tatiana is a research associate for the Te Arai research group (Palliative Care & End of Life Research) – School of Nursing (University of Auckland).

A Dra. Tatiana Tavares é uma designer brasileira e neozelandesa e professora sênior da Auckland University of Technology (AUT), na Nova Zelândia. Ela é uma artista praticante com 16 anos de experiência no setor de design gráfico. Sua prática de pesquisa está preocupada com os potenciais da polivocalidade e da narrativa digital interativa. Seus temas envolvem metodologias de pesquisa orientadas pela prática, sincretismo latino-americano na forma artística e literária, realismo mágico e tecnologia emergente. Tatiana é pesquisadora associada do grupo de pesquisa Te Arai (Palliative Care & End of Life Research) - School of Nursing (University of Auckland).

La Dra. Tatiana Tavares es una diseñadora brasileño-neozelandesa y profesora titular de la Universidad Tecnológica de Auckland (AUT), en Nueva Zelanda. Es una artista en activo con 16 años de experiencia en el sector del diseño gráfico. Su investigación se centra en las posibilidades de la polivalencia y la narrativa digital interactiva. Sus temas abarcan las metodologías de investigación basadas en la práctica, el sincretismo latinoamericano en forma artística y literaria, el realismo mágico y la tecnología emergente. Tatiana es investigadora asociada del grupo de investigación Te Arai (Cuidados Paliativos e Investigación sobre el Final de la Vida) - Escuela de Enfermería (Universidad de Auckland).

Carnival Land:

An creative consideration of sequential storytelling to discuss cultural dislocation

Keywords

Carnival, Immigration, Picture book, Practice-led, Storytelling.

Abstract

This article will outline the practice-led research project *Carnival Land*, a picture book that weaves together sequential storytelling and illustration to discuss cultural dislocation. Based on the researcher's experiences as an immigrant from Brazil to New Zealand, it provides a narrative in metaphors and a creative orchestration of photomontage, bilinguality, and theatricised multi-page spreads. The story tells of the trials and eventual transformation of a young girl in a foreign land, where aspirations appear as costumes in an annual Carnival parade. Several theoretical frameworks significantly influenced *Carnival Land*. These were notions of transgression, carnality, and

Carnival (Bakhtin, 1968); structure and discourse surrounding bricolage (Strauss, 1962); and writings relating to journey both as a rite of passage (Gennep, 1960; Turner, 1979); and as a process of immigration. Methodologically, the project emanates from an artistic research paradigm (Klein, 2010) that supports a heuristic approach (Douglass & Moustakas, 1985) to the discovery and refinement of ideas. The project employed autoethnography as a research design intended to facilitate the strategic accessing of personal experience and synthesised it into a fictional work. Thus, the research draws upon both tacit and explicit knowledge in developing the narrative, its structure, and stylistic treatments.

Introduction

Carnival Land is body of work that utilises creative writing, illustration, and storytelling in the design of a picture book. It tells the story of the transformative journey undertaken by a young girl in a foreign land where true wishes appear as costumes in the annual Carnival parade (Figure 1). Based on personal experience, it provides a fictional narrative in metaphors as means to discuss cultural dislocation.

This article outlines the methodologies for accessing and processing the self and offers a review of contextual knowledge with relevant fields of theoretical discourse that inform the practical work. It discusses ideas in relation to specific design decisions affecting the construction of the novel's narrative, its physical structure, and visual treatment of the text.



Figure 1. One of the large, illustrated spreads of *Carnival Land*. *Carnival Land* is a richly illustrated picture book that tells the story of a young girl who immigrates to a foreign land. She goes through exploitation as she tries to find her true self. The artefact comprises 25 illustrations into a bound printed picture book, and it was part of my Master of Art and Design at AUT University, Aotearoa, New Zealand (completed in 2012). The work based on my personal experience and struggles when migrating from Brazil to New Zealand in 2004. The story uses metaphors to discuss experiences of working illegally, learning a new language, finding a job and new friends as an immigrant.

Research Design

In practice-led projects one's articulation of methodology cannot necessarily be fixed at the outset of the inquiry. However, I understood when engaging in this project that I would be employing

a reflexive, experiment-based research process that would pursue distinct paths through a form of multi-method inquiry that utilised autoethnography and heuristics as methodological frameworks.

Autoethnography and self-search

This project originates in personal experience, and the process of its explication and development may be understood as a form of autoethnographic inquiry. Autoethnography is a form of autobiographical personal narrative that explores the writer's experience of life. Using the experience of immigrating to New Zealand, I positioned myself as the "existential nexus upon which the research rotates, deviates, and gyrates presenting through performance critical self-reflexive analysis of [my] own experiences of dissonance and discovery with others" (Spry, 2001, p. 726). The creation of the narrative for *Carnival Land* utilised a self-reflexive search and critique of my experiences of

immigration as a means of communicating with and inspiring readers to reflect upon their own life experience. Goodall (in Spry, 2001) suggests, "good autoethnography strives to use relational language and styles to create purposeful dialogue between the reader and the author. This dialogue proceeds through close, personal identification—and recognition of difference—of the reader's experiences, thoughts, and emotions with those of the author" (p. 713). In my work, what makes this dialogue potentially effective is the feeling of empathy with a fictional realm that, arguably, deals with universal human experiences of confusion, hope, loss and resolve of being an immigrant.

Heuristics and self-search

Douglass & Moustakas (1985) suggests that in a heuristic inquiry 'initial engagement' occurs "to discover an intense interest, a passionate concern that calls out to the researcher, one that holds important social meaning and personal, compelling implications" (p. 27). Thus, they suggest the importance of utilising significant life experiences as a source for an inquiry.

Kleining and Witt (2000), Douglass & Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) and Sela-Smith (2002) all note that with a heuristic inquiry (especially when it concerns a self-search), the researcher often doesn't know the direction in which she is travelling. Douglass & Moustakas (1985) suggest "vague and formless wanderings are characteristic in the beginning" (p. 47). In *Carnival Land*, the narrative and visual metaphors were centred on the idea of an embedded self, as represented by the story's protagonist. By thinking in images and positioning myself as the main character in the story (Figure 2), as Moustakas & Douglass (1985) suggest, I was able to get in "touch with

the innumerable perceptions and awareness that are purely my own, without the interference of restrictions or judgments, with total disregard for conformity or congruence" (p. 47).

Moustakas (1990) often reminds us that in heuristic inquiry, the question "emerges from the depths of the person, and the data are within, while the self is immersed in the experience" (p. 96). Accordingly, in the writing of scripts and design of the story, I let the feelings that arose from being an immigrant (loneliness, the wonder and confusion of discovering a new culture, language struggles, financial difficulties, separation from family, and uncertainty regarding my decision to leave) overtake and inform the process of reflection and creation. As Douglass & Moustakas (1985) suggest, in researching the self, one must attempt to be "open, receptive, and attuned to all facets of experience of [the] phenomenon [...] recognizing the place and unity of intellect, emotion, and spirit" (p. 16).

My system of narration, while superficially concerned with communicating experiences as an immigrant, also became a process of inner transformation. Through writing scripts and possible storylines from the 'I-who-feels' point of view, I acknowledged and processed feelings, identity, culture, and experience as integral aspects of the research progress. Sela-Smith (2002) suggests that in the process of self-writing, there is a transformation that "is always the potential

byproduct of living through a crisis, in such a way that learning can be passed on to those who hear, read, or see it" (p.82). I wrote, and in writing, I created a text and an imaginary world and a means of confronting personal issues related to it. This phenomenon may be likened to Aristotle's concept of *phrōnesis*, where the practice of making leads to transformation and self-creation. It is through this, Garrison argues, one "calls into existence a new and better self" (Garrison, 1997, p. 73).



Figure 2. Main character and the reptile man. In this part of the story, the main character is refused employment from the reptile man. Through this, I was able to embed myself as the main character of the narrative.

Review of Contextual Knowledge

Three key areas significantly influenced *Carnival Land*. These were notions of transgression, carnality, and Carnival (Bakhtin, 1968); structure and discourse surrounding bricolage

(Lévi-Strauss, 1962); and writings relating to journey both as a rite of passage and as a process of immigration (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnival

Bakhtin, in *Rabelais and His World* (1968), offers a discussion of both the interaction between the social and the literary, and the meaning of the body and the material bodily lower stratum. If we understand the etymology of the word Carnival as *carne vale* meaning a farewell to the flesh (Presdee, 2000, p. 36), we encounter a phrase that intersects with certain tenets of Carnival as a celebration. In this, the participant disrupts order by letting go of the flesh (or the self) in the pursuit of another (carefree) self. Bakhtin's considerations suggests that in Carnival, binary distinctions are transgressed, and the opposites are mixed. The social hierarchies of the everyday are overturned by normally suppressed voices and energies. The act of dressing up becomes a way to imagine symbolic and brief transformations of identity and new socio-cultural values.

Bakhtin's discussions influenced both the construction of the narrative and the contextualisation of *Carnival Land* and certain linkages between the transition of the self and

the nature of immigration. Bakhtin, in *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), also discusses the notion of polyphony as a carnivalesque style that uses many voices, or points of view, so one might perceive a situation from many angles. Bakhtin (in Belova, King & Sliwa, 2008) describes the polyphonic as a "multiplicity of independent and unmerged voices and consciousnesses [...] each with equal rights and its own world [that] combine, but do not merge, into the unity of an event" (pp. 493-494). In *Carnival Land* this may be seen on two levels. The first is the relationship between the written narrative and the illustrated narrative. Although they combine to make one final text, they do so in quite opposing ways. The written and illustrated voices do not contain the same levels of enigma and nuance (the written narrative being more stable and accessible than the metaphorically rich illustrations). His writing on this issue also impacted on my use of linguistic dualism in the work and the use of parallel linguistic voices (Portuguese and English) in the written narration of the story (Figure 3).

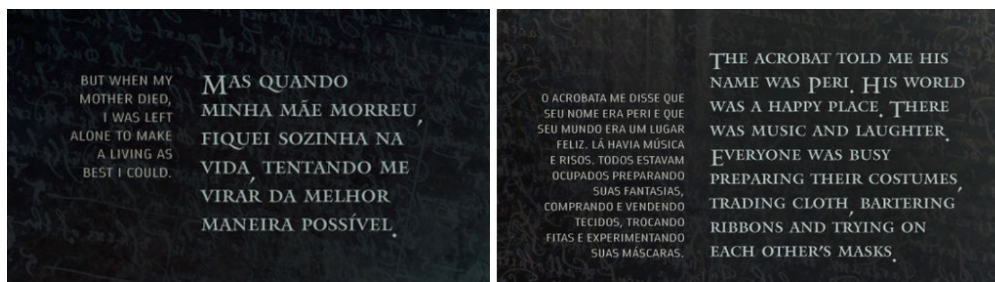


Figure 3. Hierarchy of bilingual voices in *Carnival Land*. As one progresses through the text these languages change their position in the hierarchy of telling. While the work is always bilingual, the alternating narrator's voices are empowered (into dominant positions) by the geographical location in which the story is situated.

Bricolage

The term bricolage was first introduced by the anthropologist Claude Lévi-Strauss in his book *Savage Mind* (1962). The term comes from French *bricoler*, as fiddle, tinker and, by extension, to make creative and resourceful use of whatever is at hand (Louridas, 1999, p. 2). In this sense, bricolage might be considered as any spontaneous action that reconnects or assembles existing mythological fragments to generate new meanings. Lévi-Strauss suggests that these structures, improvised or made up as responses to the environment, might serve to establish homologues and analogies between the ordering of nature or society, and so satisfactorily be used as a means of explaining the world.

Knepper (2006) suggests that Lévi-Strauss regarded bricolage as “an adaptive mode of being in the world” (p. 71). If we analyse the concept of immigration, we see performances of identity reflected in semiotic markers of similarity to, and difference from, others. We also see identity shifts occurring in the acceptance of transformation into a new self in new socio-cultural contexts. I suggest that immigrants are transformed into bricoleurs as they alter their culture when they move into new surroundings. Knepper (2006) suggests that cultural bricolage is as a way of transforming cultural disinheritance, of crafting a “textual poetics that reassembles the fragments of personal memory, history, cultures, language, genres, and narrative modes” (p. 85). Vergès (in Knepper, 2006) believes that cultural bricolage is “a practice and ethics of borrowing and accepting to be transformed, affected by the other” (p. 71). Therefore, he suggests bricolaged identity becomes the relationship between the bricolage-of-self and the bricolage-mutually-with-the-other in a socio-cultural context.

Knepper (2006) says, “bricolage can take place at the level of the individual, in an interpersonal relationship, or at a collective or societal level”

(p. 75). Using his argument, I suggest that bricolage may be seen in three realms. The first is the intimate level of the transforming self. This is the individual immigrant herself. The second occurs in her relationships with those who surround her in day-to-day inter-relationships. The third level, however, is a broader identity of the collective (or society) that has been transformed by the process of immigration.

Like immigration, Carnival can also be related to the concept of bricolage. The act of dressing up, Muggleton (2006) suggests, is a reassemblage, a juxtaposition and blending of elements. Such a reassemblage, he suggests implies “at least a minimum degree of creativity, originality and uniqueness in the resulting ensembles” (p. 45). Bristol (1983) supports this argument when he suggests that Carnival represents “parodic misappropriations, borrowing, and switching of significant symbols” (p. 642). Carnival might therefore be considered a bricolage of socio-cultural values, that Bakhtin (1984) argues, unifies and combines “the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant” (p.123). Bristol (1983) believes that the costumes of Carnival permit people to put on new social roles in a chaotic and subversive disarray by “[borrowing] the clothing and the identity of someone else, and [adopting] the language and the manners – even the social position – of another” (p. 643). In this process identity undergoes a symbolic reassemblage.

Bricolage identity is a concept I use in *Carnival Land* to describe a symbolic reassemblage made manifest as an approach to illustration. Strauss’ theories about bricolage relate, in a more practical way, to the use of photomontage as a creative method for visually treating the diegesis of the book. If we conceive a piece of collage as a mythological fragment and therefore an identity,

the metaphor of bricolaged identity may refer to the connection of fragments of photographs into a new whole. Through this process collage presents a symbolic, physical reassemblage of identity.

Because *Carnival Land* deals with dislocation and the search for identity (in the process of immigration), collage became an effective tool for illustration. This is because by using it I was able to express high levels of ambiguity and dismembered (and reassembled) identity. That's the believe that collage has the potential to open new ways of seeing reality because it creates a visually ambiguous world. Ulmer (1985) suggests that it breaks the continuity of discourse and "leads necessarily to a double reading: that of the fragment perceived in relation to its text of origin" (p. 88). He says, "The trick of collage consists also of never entirely suppressing alterity of [the] elements" (p. 88). I would suggest that this occurs because collage brings two different contexts into a new whole that seems never to be completely connected. This double reading and alterity of elements is what Brockelman (2001) describes as interlocking worlds. We make sense

of these worlds "apparently without truth, without a map" (p. 37). These are worlds he suggests, lack, "a metaphysical ordering principle" (p. 37).

We might also argue that certain forms of traditional public entertainment such as pantomime, opera, and Carnival may reference the inconsistency and re-assemblage aesthetics of collage. Public events like Carnival, MacAloon (in Beeman, 1993) argues, "give primacy to visual sensory and symbolic codes; [and] are things to be seen" (p. 380). These theatricised environments do not ask us to believe they are part of the reality we occupy. Instead, they are worlds into which we immigrate. They are collaged spectacles that reconstitute, reassemble, and revalue fragments of our lives. In *Carnival Land* poses, characters, costumes, scenery, and narrative constitute a form of spectacle that occurs in a theatricised world (Figure 4). Collaged arrangements of real objects reinforce notions of artifice, yet strangely they also suggest to us a kind of intensity and distinctiveness that is transparent about its construction.



Figure 4. Characters in a procession like journey toward the Mirror of Selves. This long foldout page shows the collaged environment and brings reference to the theatrical nature of the story.

Rites of Passage

Rites of passage are generally associated with ritual ceremonies that mark a person's progress from one status to another. Gennep (1960) describes a common structure for rites of passage that engages separation, margin (or liminality), and aggregation. He suggests that separation signifies an act of detachment by an individual or group from an existing social structure or cultural conditions. During the margin or liminal period that follows, he says the individual or group passes through an ambiguous phase (either a figurative or literal realm), with few attributes associated with the previous or future state. Finally, in his third phase aggregation, he suggests the passage is completed. Margin (or limen), Gennep (1960) suggests, relates to the transitional. In this, one occupies a structural position of paradox, ambiguity, if not invisibility and seclusion.

Turner's (1960, 1969, 1979) theories relating to rites of passage employ Gennep's (1960) schema as a way of emphasizing the procession-like nature of a rite of passage. However, his concerns are primarily with the middle phase (liminality) and it defines as a period of "being-on-a-threshold", a "betwixt-and-between" (p. 465). This he says is a period where the individual doesn't belong to the society that they previously were a part of, and they have not yet been reincorporated into a new society. Turner (1960) emphasised the implications of these periods for our conceptions of society itself. This argument enabled Turner to expand upon Gennep's (1960) idea of rite from life-crisis rituals (such as tribal ceremonies of birth, puberty and death) to other moments of social transition (such as pilgrimage) and symbolic rituals of public liminality.

Turner (1960) says that liminality may be described as a stage of reflection or a "divesting oneself of ego's claims to rank and social function, in order to attain a more highly individuated stage of growth" (p. 3). In Campbell's (2008) framework, the liminal state functions to aid the hero in succeeding in his journey and is "distinguished

by formal, and usually very severe, exercises of severance, whereby the mind is radically cut from the attitudes, attachments, and life patterns of the stage being left behind" (p. 6).

Carnival might be considered a symbolic rite of passage that occurs in the liminal phase of Turner and Gennep's theories. During Carnival, people participate in a symbolic ritual of identity change and re-negotiation of social-cultural contexts. They do this by assuming (in costume and behaviour) an alternative self. Turner (1979) argues that Carnival is a ritual of public liminality (*communitas*) that stresses "the roles of collective innovatory behavior" (p. 486). Turner (1960) suggests that these transitory rites negate normal rules and social hierarchy and emphasise instead the bonds between people. It is these bonds that enable society to function. He refers to this as *communitas*, a process that negates social structures and is transformative because of its symbolic power. Campbell (2008) suggests that the purpose of a rite of passage is "to conduct people across those difficult thresholds of transformation that demand a change in the patterns not only of conscious but also of unconscious life" (p. 6). He suggests that this results in the generation of "new ways of framing and modeling the social reality" (p. 6).

This transformative aspect of Carnival may be seen as a form of symbolical reversal; a moment of liminality that allows people to imagine new meanings and values in a ritual of performance. However, Hall (1996) argues that the transformations, even though they are not explicit, gradually begin to permeate the socio-cultural context. It is through this process that the performative nature of Carnival becomes a transformative process of being.

A rite of passage, I would argue, may be conceived as the transformative journey that an immigrant undertakes to adapt to her new home. In the

process, she may come to adopt different values in a new socio-cultural context and these values may be the consequence of existing in a state of liminality. In this regard, Aguilar (1999) compares a labour immigrant to a pilgrim who undergoes a “period of sacrifice, ascetic self-denial, and the abandonment of worldly comfort and pleasures” (para. 11). He suggests, “international labour migration is an analogue of the ancient religious journey. It is a modern, secularised variant of the ritual pilgrimage” (para. 12). The transformative journey that is a consequence of immigration may be likened to Aguilar’s (1999) “journey of achievement eventuating in a new sense of self” (para. 1). He suggests that this personal transformation is a result of “having experienced a wider world and exposure to other cultures and other nationalities”. On their return to the homeland he suggests, “these labour migrants exude the aura of the self-transformed” (para. 52).

In *Carnival Land*, I considered immigration as a form of secularised pilgrimage, and Carnival as a symbolic rite of passage and considered

as transformative journeys. Thus, Gennep’s (1960) structure (separation, limen, and aggregation) was important as a reference for the narrative structure and content; however, Turner’s discussions around the nature of liminality were influential in my consideration and treatment of moments of ambiguity and paradox experienced by the character and in reference to the process of immigration.

Carnival Land’s narrative uses symbolism to talk about the Carnival rite as a brief state of liminality (when the protagonist finds herself in a process of ambiguity). In this state there is a reversal of identity when characters are transformed into Carnival costumes. These states correlate with concepts of immigration rites, in the sense that the protagonist’s/immigrant’s journey is a transformation through a liminal process occurring inside a new socio-cultural context. The processual nature of rites of passage relate to the chronological order of the narrative. In this regard the story describes a step-like journey of an immigrant as she encounters a foreign land.

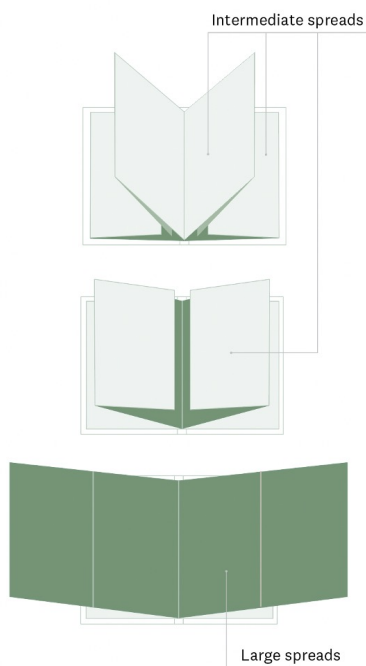
The act of performance

The act of performance is a metaphor for considering the design of *Carnival Land*. Generally, one considers a performance as an event that involves performers combining elements from both the visual and performing arts. Frascana (1988) suggests that we might consider graphic design as an act of performance because we seek through the orchestration of elements to communicate with and affect the attitudes of an audience (p. 21). Langellier (1989) also

suggests that storytelling might be considered as a performance because a storyteller speaks “to an audience in a social situation” (p. 249). Wyeth (in Nemerov, 1992) discusses illustration as a stage setting. He sees this as a theatrical technique that is built and shaped “around the theme of a story or planned like an ingenious design” (p. 46). Nemerov (1992) contextualises this idea when he describes “the space of stage [as] a metaphor for the space of illustration” (p. 49).



Figure 5. Sample of a theatrical spread. Scenery (as flats) is positioned as distortions that allude to the artificiality of theatrical environments. The performers and props in *Carnival Land* are also arranged under an artificial and impossible lighting system that again serves to further disrupt notions of naturalism.



Carnival Land structurally may be seen as a series of visitations through the proscenium arch (Figure 5). This also occurs through the employment of multi-page folded spreads (Figure 6). Worlds are draped with fabric, strange props, and masks. Poses replace the naturalistic with a sense of the theatrical. In general, the characters in the book present themselves on the stage as if for an unseen, yet anticipated audience. However, it is useful to briefly note some significant differences between Carnival and Theater. Although Bristol (1983) suggests that Carnival and Theater are “neighboring institutions with similar logics of representations and similar orientations to social reality as a whole” (p. 637), in Carnival, the interaction between stage and audience is less restricted and, in this regard, one may simultaneously be both a participant and spectator.

Figure 6. Multi-page folded spreads showing transitions between the pages. The staged constructed book emulates a theatrical world upon folding out large and intermediate flaps (like curtains in a theatrical play) and the use of concertina binding.

In terms of physical space, the differences between Carnival and Theater relate to issues of proximity and movement. Turner (1979) notes that generally Carnival “use[s] quotidian spaces as their stage; they merely hallow them for a liminal time” (p. 467). Conversely traditionally staged Theatre normally occurs on or around a purpose-built stage that may be understood as a space where belief is suspended, and a performance plays out in front of an audience.

The proscenium space in *Carnival Land*, in front of the skênê (backdrop) is the world in which the actors play out the narrative. It is populated with

posed figures and sets. In addition, this space often adopts an illusionary use of perspective. Traditionally floors on proscenium stages were tilted upward slightly from front to back. This was called a raked stage. It was designed to both contribute to the illusion of perspective and make actors more visible to audiences. Thus, in my work we sometimes encounter tiled floors that stretch back in a shallow depth of field to suggest a distorted, elevated, and retreating sense of perspective. In the theatrical spreads, the illusion of three-dimensional space is generally created using a sense of low-depth single point perspective.

Conclusion

In this article I have discussed how metaphors and storytelling may articulate a life experience. I also have examined how a process of self-search can be integral to how an immigrant might move from a state of alienation to the comfort and recognition of belonging (as an internal state). The work however is not an indulgent, narcissistic journey into the self. It uses a journey to create a communicative text. Yet the process of designing has also been a transformative progression through which I have come to terms with what it is to move between cultures.

This project, being autobiographic in nature, employed a research design intended to facilitate the strategic accessing of personal experience so that it might be synthesised into an elegant, fictional work. As such the inquiry went beyond the service-oriented methodologies often employed in professional graphic design. Instead, it engaged with the more nebulous and unstable processes of heuristics and exploratory experimentation. A number of writers on heuristics, Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002), Wood (2004), Dineen & Collins (2005), argue the significance of this kind of approach to certain types of personalised, creative narration. While often unstable, both autoethnography and heuristic inquiry can aid in the exhuming

and reconstitution of knowledge. Because both approaches engage in high levels of indwelling, they are able to access the interior in the pursuit of the construction of highly distinctive texts.

Through *Carnival Land*, I discussed the role of metaphors in designing both the narrative text and illustrative approach. The picture book is essentially about a rite of passage that is experienced by an immigrant. Thus, theoretical writing that touches upon experiences of ambiguity, liminality, and growth (when one encounters a cultural and physical relocation), have been of significance to the project. In conjunction with this, theory that draws parallels between identity change and dressing up has been useful not only as a means of articulating the process of assimilation and transformation, but also in determining how such a process might successfully be expressed as illustration.

In terms of discussing the relationship between image and text and the use of dual written languages in the work, Bakhtin’s polyphonic structure has provided a helpful way of explaining the design concept of opposing elements that while separate, reach a kind of harmony through orchestration.

Finally, the concept of theatricality has been used in *Carnival Land* as a means of discussing the book's design as a performance that deliberately references artifice and staged conventions of space, pose, and framing. This performance positions the reader but also explains certain approaches taken to the structural and illustrative nature of *Carnival Land*. In this regard Bristol's comparisons between Theatre and Carnival and Wyeth's arguments that illustration may be considered as a stage setting have been influential in the work.

Carnival Land has been a form of quest. It has sought out memories. It has woven these with aspirations I had as an immigrant. I have searched

for ways of telling that might capture the intensity, disillusionment, and wonder of immigration. These have been fused with the ethos of the Carnivals that splashed colour and dreams across my childhood. In this project, the smells, cries, laughter, dirt, corruption, colour, rhythm, and illusion become a theatricised orchestration of image and text. On the printed stage, *Carnival Land* is a performance of metaphors. The theatrical stagings of my narrative do not divorce me from my story. I appear (physically) within it as small ornamented fragments, but more importantly, I appear behind it. I wear my feathers around my neck as a harlequin, and I watch from afar at the response to what I have created.

Terra do Carnaval:

Uma consideração criativa da narrativa sequencial para discutir o deslocamento cultural

Palavras-chave

Carnaval, Imigração, Livro ilustrado, Orientado pela prática, Narração de histórias.

Resumo

Este artigo descreve o projeto de pesquisa orientado pela prática Carnival Land (Terra do Carnaval), um livro ilustrado que combina narrativa sequencial e ilustração para discutir o deslocamento cultural. Baseado nas experiências do pesquisador como imigrante do Brasil para a Nova Zelândia, o livro oferece uma narrativa em metáforas e uma orquestração criativa de fotomontagem, bilinguismo e páginas múltiplas teatralizadas. A história conta as provações e a eventual transformação de uma jovem em uma terra estrangeira, onde as aspirações aparecem como fantasias em um desfile anual de carnaval. Várias estruturas teóricas influenciaram significativamente Carnival Land. Essas foram as noções de transgressão, carnalidade e

Carnaval (Bakhtin, 1968); estrutura e discurso em torno da bricolagem (Strauss, 1962); e escritos relacionados à viagem como um rito de passagem (Gennep, 1960; Turner, 1979) e como um processo de imigração. Metodologicamente, o projeto emana de um paradigma de pesquisa artística (Klein, 2010) que apoia uma abordagem heurística (Douglass & Moustakas, 1985) para a descoberta e o refinamento de ideias. O projeto empregou a autoetnografia como um design de pesquisa destinado a facilitar o acesso estratégico à experiência pessoal e sintetizou-a em um trabalho ficcional. Assim, a pesquisa baseia-se tanto no conhecimento tácito quanto no explícito para desenvolver a narrativa, sua estrutura e tratamentos estilísticos.

Introdução

Carnival Land é um conjunto de trabalhos que utiliza escrita criativa, ilustração e narração de histórias no design de um livro ilustrado. Ele conta a história da jornada transformadora empreendida por uma menina em uma terra estrangeira onde os verdadeiros desejos aparecem como fantasias no desfile anual de carnaval (Figura 1). Com base em sua experiência pessoal, ele oferece uma narrativa fictícia em metáforas como meio de discutir o deslocamento cultural.

Este artigo descreve as metodologias para acessar e processar o eu e oferece uma revisão do conhecimento contextual com campos relevantes do discurso teórico que informam o trabalho prático. Ele discute ideias em relação a decisões específicas de design que afetam a construção da narrativa do romance, sua estrutura física e o tratamento visual do texto.



Figura 1. Uma das grandes páginas ilustradas da *Carnival Land*. *Carnival Land* é um livro ilustrado que conta a história de uma jovem que imigra para um país estrangeiro. Ela passa por situações de exploração enquanto tenta encontrar seu verdadeiro eu. O artefato é composto por 25 ilustrações em um livro ilustrado impresso e encadernado, e fez parte do meu mestrado em Arte e Design na AUT University, Aotearoa, Nova Zelândia (concluído em 2012). O trabalho baseia-se em minha experiência pessoal e nas dificuldades enfrentadas ao migrar do Brasil para a Nova Zelândia em 2004. A história usa metáforas para discutir as experiências de trabalhar ilegalmente, aprender um novo idioma, encontrar um emprego e novos amigos como imigrante.

Projeto de pesquisa

Em projetos conduzidos pela prática, a articulação de uma metodologia não pode ser necessariamente fixada no início da pesquisa. No entanto, ao me envolver neste projeto, entendi que estaria empregando um processo de pesquisa reflexivo e

baseado em experimentos que seguiria caminhos distintos por meio de uma forma de investigação multimétodos que utilizasse a autoetnografia e a heurística como estruturas metodológicas.

Autoetnografia e pesquisa pessoal

Este projeto tem origem em uma experiência pessoal, e o processo de sua explicação e desenvolvimento pode ser entendido como uma forma de investigação autoetnográfica. A autoetnografia é uma forma de narrativa pessoal autobiográfica que explora a experiência de vida do escritor. Usando a experiência de imigrar para a Nova Zelândia, eu me posicionei como o “nexo existencial sobre o qual a pesquisa gira, desvia e gira, apresentando-se por meio de uma análise autorreflexiva crítica do desempenho de [minhas] próprias experiências de dissonância e descoberta com os outros” (Spry, 2001, p. 726). A criação da narrativa para *Carnival Land* utilizou uma busca autorreflexiva e crítica de minhas experiências

de imigração como meio de comunicação e de inspirar os leitores a refletirem sobre suas próprias experiências de vida. Goodall (em Spry, 2001) sugere que “uma boa autoetnografia se esforça para usar linguagem e estilos relacionais para criar um diálogo intencional entre o leitor e o autor. Esse diálogo se dá por meio da identificação pessoal e próxima - e do reconhecimento da diferença - das experiências, dos pensamentos e das emoções do leitor com os do autor” (p. 713). Em meu trabalho, o que torna esse diálogo potencialmente eficaz é o sentimento de empatia com um reino fictício que, indiscutivelmente, lida com experiências humanas universais de confusão, esperança, perda e determinação de ser um imigrante.

Heurística e autopesquisa

Douglass e Moustakas (1985) sugerem que, em uma pesquisa heurística, o “engajamento inicial” ocorre “para descobrir um interesse intenso, uma preocupação apaixonada que chama a atenção do pesquisador, uma preocupação que tenha um significado social importante e implicações pessoais e convincentes” (p. 27). Assim, eles sugerem a importância de utilizar experiências de vida significativas como fonte para uma pesquisa.

Kleining e Witt (2000), Douglass e Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) e Sela-Smith (2002) observam que, com uma investigação heurística (especialmente quando se trata de uma autopesquisa), o pesquisador geralmente não sabe a direção em que está viajando. Douglass e Moustakas (1985) sugerem que “andanças vagas e sem forma são características do início” (p. 47). Em *Carnival Land*, a narrativa e as metáforas visuais estavam centradas na ideia de um eu incorporado, representado pela protagonista da história. Ao pensar em imagens e me posicionar como o personagem principal da história (Figura 2), como sugerem Moustakas

e Douglass (1985), consegui entrar em “contato com as inúmeras percepções e a consciência que são puramente minhas, sem a interferência de restrições ou julgamentos, com total desprezo pela conformidade ou congruência” (p. 47).

Moustakas (1990) sempre nos lembra que, na investigação heurística, a pergunta “emerge das profundezas da pessoa, e os dados estão dentro dela, enquanto o eu está imerso na experiência” (p. 96). Da mesma forma, ao escrever os roteiros e desenhar a história, deixei que os sentimentos que surgiram por ser um imigrante (solidão, a maravilha e a confusão de descobrir uma nova cultura, dificuldades com o idioma, dificuldades financeiras, separação da família e incerteza quanto à minha decisão de partir) dominassem e informassem o processo de reflexão e criação. Como sugerem Douglass e Moustakas (1985), ao pesquisar o eu, é preciso tentar ser “aberto, receptivo e sintonizado com todas as facetas da experiência do fenômeno [...] reconhecendo o lugar e a unidade do intelecto, da emoção e do espírito” (p. 16).

Meu sistema de narração, embora superficialmente preocupado com a comunicação de experiências como imigrante, também se tornou um processo de transformação interior. Ao escrever roteiros e possíveis histórias do ponto de vista do “eu que me sinto”, reconheci e processei sentimentos, identidade, cultura e experiência como aspectos integrais do progresso da pesquisa. Sela-Smith (2002) sugere que, no processo de autoescrita, há uma transformação que “é sempre o subproduto em potencial da vivência de uma crise, de modo

que o aprendizado possa ser transmitido àqueles que o ouvem, leem ou veem” (p.82). Eu escrevi e, ao escrever, criei um texto, um mundo imaginário e um meio de confrontar questões pessoais relacionadas a ele. Esse fenômeno pode ser comparado ao conceito de *phrōnesis* de Aristóteles, em que a prática de fazer leva à transformação e à autocriação. É por meio disso, argumenta Garrison, que a pessoa “chama à existência um novo e melhor eu” (Garrison, 1997, p. 73).



Figura 2. Personagem principal e o homem réptil. Nessa parte da história, o personagem principal tem seu emprego recusado pelo homem réptil. Com isso, consegui me incorporar como o personagem principal da narrativa.

Revisão do conhecimento contextual

Três áreas-chave influenciaram significativamente o *Carnival Land*. Foram elas: noções de transgressão, carnalidade e Carnaval (Bakhtin, 1968); estrutura e discurso em torno da

bricolagem (Lévi-Strauss, 1962); e escritos relacionados à viagem, tanto como um rito de passagem quanto como um processo de imigração (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnaval

Bakhtin, em *Rabelais and His World* (1968), oferece uma discussão sobre a interação entre o social e o literário e o significado do corpo e do estrato inferior do corpo material. Se entendermos a etimologia da palavra Carnaval como carne vale, que significa um adeus à carne (Presdee, 2000, p. 36), encontraremos uma frase que se cruza com certos princípios do Carnaval como uma celebração. Nela, o participante rompe a ordem ao abandonar a carne (ou o eu) em busca de outro eu (despreocupado). As considerações de Bakhtin sugerem que, no Carnaval, as distinções binárias são transgredidas e os opostos são misturados. As hierarquias sociais do cotidiano são derrubadas por vozes e energias normalmente suprimidas. O ato de se vestir torna-se uma maneira de imaginar transformações simbólicas e breves de identidade e novos valores socioculturais.

As discussões de Bakhtin influenciaram tanto a construção da narrativa quanto a contextualização de *Carnival Land* e certas ligações entre a transição do eu e a natureza da imigração. Bakhtin,

em *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984), também discute a noção de polifonia como um estilo carnavalesco que usa muitas vozes, ou pontos de vista, para que se possa perceber uma situação de vários ângulos. Bakhtin (em Belova, King & Sliwa, 2008) descreve o polifônico como uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e não fundidas [...] cada uma com direitos iguais e seu próprio mundo [que] se combinam, mas não se fundem, na unidade de um evento” (pp. 493-494). Em *Carnival Land*, isso pode ser visto em dois níveis. O primeiro é a relação entre a narrativa escrita e a narrativa ilustrada. Embora elas se combinem para formar um texto final, elas o fazem de maneiras bastante opostas. As vozes escritas e ilustradas não contêm os mesmos níveis de enigma e nuance (a narrativa escrita é mais estável e acessível do que as ilustrações metaforicamente ricas). Seu texto sobre essa questão também teve impacto no meu uso do dualismo linguístico na obra e no uso de vozes linguísticas paralelas (português e inglês) na narração escrita da história (Figura 3).

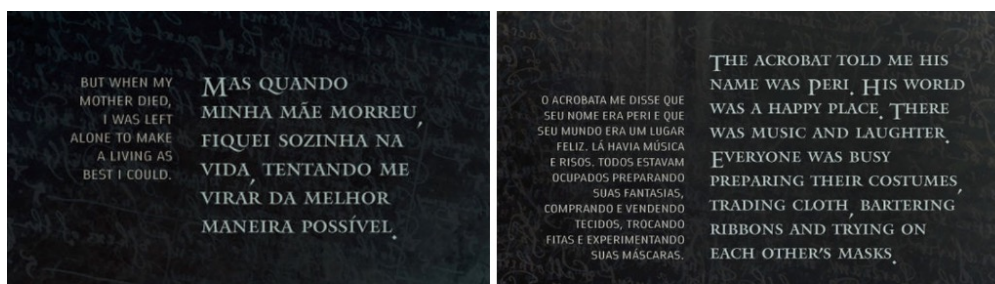


Figura 3. Hierarquia de vozes bilíngues em *Carnival Land*. À medida que se avança no texto, esses idiomas mudam de posição na hierarquia da narração. Embora a obra seja sempre bilíngue, as vozes alternadas dos narradores são fortalecidas (em posições dominantes) pela localização geográfica em que a história está situada.

Bricolagem

O termo bricolagem foi introduzido pela primeira vez pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em seu livro *Savage Mind* (1962). O termo vem do francês *bricoler*, que significa tocar, mexer e, por extensão, fazer uso criativo e engenhoso do que estiver à mão (Louridas, 1999, p. 2). Nesse sentido, a bricolagem pode ser considerada como qualquer ação espontânea que reconecte ou reúna fragmentos mitológicos existentes para gerar novos significados. Lévi-Strauss sugere que essas estruturas, improvisadas ou inventadas como respostas ao ambiente, podem servir para estabelecer homologias e analogias entre a ordem da natureza ou da sociedade e, assim, ser usadas satisfatoriamente como meio de explicar o mundo.

Knepper (2006) sugere que Lévi-Strauss considerava a bricolagem como “um modo adaptativo de estar no mundo” (p. 71). Se analisarmos o conceito de imigração, veremos performances de identidade refletidas em marcadores semióticos de semelhança e diferença em relação aos outros. Também vemos mudanças de identidade ocorrendo na aceitação da transformação em um novo eu em novos contextos socioculturais. Sugiro que os imigrantes se transformem em *bricoleurs* ao alterarem sua cultura quando se mudam para um novo ambiente. Knepper (2006) sugere que a bricolagem cultural é uma forma de transformar a deserção cultural, de criar uma “poética textual que remonta os fragmentos da memória pessoal, história, culturas, idioma, gêneros e modos narrativos” (p. 85). Vergès (em Knepper, 2006) acredita que a bricolagem cultural é “uma prática e uma ética de tomar emprestado e aceitar ser transformado, afetado pelo outro” (p. 71). Portanto, ele sugere que a identidade bricolada se torna a relação entre a bricolagem de si mesmo e a bricolagem mútua com o outro em um contexto sociocultural.

Knepper (2006) diz que “a bricolagem pode ocorrer no nível do indivíduo, em um relacionamento interpessoal ou em um nível coletivo ou social”

(p. 75). Usando esse argumento, sugiro que a bricolagem pode ser vista em três esferas. O primeiro é o nível íntimo do eu transformador. Esse é o próprio imigrante individual. O segundo ocorre em seus relacionamentos com aqueles que a cercam nas inter-relações cotidianas. O terceiro nível, entretanto, é uma identidade mais ampla do coletivo (ou sociedade) que foi transformada pelo processo de imigração.

Assim como a imigração, o carnaval também pode ser relacionado ao conceito de bricolagem. O ato de se vestir, sugere Muggleton (2006), é uma remontagem, uma justaposição e uma mistura de elementos. Essa remontagem, sugere ele, implica “pelo menos um grau mínimo de criatividade, originalidade e exclusividade nos conjuntos resultantes” (p. 45). Bristol (1983) apóia esse argumento quando sugere que o Carnaval representa “apropriações indébitas paródicas, empréstimos e trocas de símbolos significativos” (p. 642). O carnaval pode, portanto, ser considerado uma bricolagem de valores socioculturais que, segundo Bakhtin (1984), unifica e combina “o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante” (p. 123). Bristol (1983) acredita que as fantasias de carnaval permitem que as pessoas assumam novos papéis sociais em uma desordem caótica e subversiva ao “[tomar emprestado] a roupa e a identidade de outra pessoa, e [adotar] a linguagem e as maneiras - até mesmo a posição social - de outra pessoa” (p. 643). Nesse processo, a identidade passa por uma remontagem simbólica.

A identidade da bricolagem é um conceito que uso em *Carnival Land* para descrever uma remontagem simbólica que se manifesta como uma abordagem à ilustração. As teorias de Strauss sobre bricolagem estão relacionadas, de forma mais prática, ao uso da fotomontagem como um método criativo para tratar visualmente a diegese do livro. Se concebermos uma peça de colagem como um fragmento mitológico

e, portanto, uma identidade, a metáfora da identidade bricolada pode se referir à conexão de fragmentos de fotografias em um novo todo. Por meio desse processo, a colagem apresenta uma remontagem simbólica e física da identidade.

Como *Carnival Land* trata de deslocamento e busca de identidade (no processo de imigração), a colagem se tornou uma ferramenta eficaz de ilustração. Isso porque, ao usá-la, consegui expressar altos níveis de ambiguidade e identidade desmembrada (e remontada). Acredito que a colagem tem o potencial de abrir novas formas de ver a realidade porque cria um mundo visualmente ambíguo. Ulmer (1985) sugere que ela quebra a continuidade do discurso e “leva necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido em relação ao seu texto de origem” (p. 88). Ele diz: “O truque da colagem consiste também em nunca suprimir totalmente a alteridade dos elementos” (p. 88). Eu sugeriria que isso ocorre porque a colagem reúne dois contextos diferentes em um novo todo que parece nunca estar completamente conectado. Essa dupla leitura e alteridade de elementos é o que Brockelman (2001) descreve como mundos interligados. Damos sentido a esses mundos

“aparentemente sem verdade, sem um mapa” (p. 37). Esses mundos, ele sugere, carecem de “um princípio metafísico de ordenação” (p. 37).

Também podemos argumentar que certas formas de entretenimento público tradicional, como pantomima, ópera e carnaval, podem fazer referência à inconsistência e à estética de remontagem da colagem. Eventos públicos como o Carnaval, argumenta MacAloon (em Beeman, 1993), “dão primazia aos códigos visuais, sensoriais e simbólicos; [e] são coisas para serem vistas” (p. 380). Esses ambientes teatralizados não nos pedem para acreditar que fazem parte da realidade que ocupamos. Em vez disso, são mundos para os quais imigramos. São espetáculos colados que reconstituem, remontam e revalorizam fragmentos de nossas vidas. Em *Carnival Land*, as poses, os personagens, as fantasias, o cenário e a narrativa constituem uma forma de espetáculo que ocorre em um mundo teatralizado (Figura 4). Os arranjos colados de objetos reais reforçam as noções de artifício, mas, estranhamente, também nos sugerem um tipo de intensidade e distinção que é transparente em sua construção.



Figura 4. Personagens em uma jornada semelhante a uma procissão em direção ao *Mirror of Selves* (*Espelho dos Eus*). Essa longa página desdobrável mostra o ambiente colado e faz referência à natureza teatral da história.

Ritos de passagem

Os ritos de passagem são geralmente associados a cerimônias rituais que marcam o progresso de uma pessoa de um status para outro. Gennep (1960) descreve uma estrutura comum para os ritos de passagem que envolve separação, margem (ou liminaridade) e agregação. Ele sugere que a separação significa um ato de afastamento de um indivíduo ou grupo de uma estrutura social ou condições culturais existentes. Durante a margem ou período liminar que se segue, ele diz que o indivíduo ou grupo passa por uma fase ambígua (um reino figurativo ou literal), com poucos atributos associados ao estado anterior ou futuro. Finalmente, em sua terceira fase de agregação, ele sugere que a passagem está concluída. A margem (ou limen), sugere Gennep (1960), está relacionada ao transitório. Nela, a pessoa ocupa uma posição estrutural de paradoxo, ambiguidade, se não de invisibilidade e reclusão.

As teorias de Turner (1960, 1969, 1979) relacionadas aos ritos de passagem empregam o esquema de Gennep (1960) como uma forma de enfatizar a natureza de procissão de um rito de passagem. No entanto, suas preocupações são principalmente com a fase intermediária (liminaridade) e ela é definida como um período de “estar em um limiar”, um “entremeio” (p. 465). Segundo ele, esse é um período em que o indivíduo não pertence à sociedade da qual fazia parte anteriormente e ainda não foi reincorporado a uma nova sociedade. Turner (1960) enfatizou as implicações desses períodos para nossas concepções da própria sociedade. Esse argumento permitiu que Turner expandisse a ideia de rito de Gennep (1960) de rituais de crise de vida (como cerimônias tribais de nascimento, puberdade e morte) para outros momentos de transição social (como peregrinação) e rituais simbólicos de liminaridade pública.

Turner (1960) diz que a liminaridade pode ser descrita como um estágio de reflexão ou um “despojamento das reivindicações do ego quanto à posição e função social, a fim de atingir um estágio de crescimento mais altamente individualizado” (p. 3).

Na estrutura de Campbell (2008), o estado liminar funciona para ajudar o herói a ser bem-sucedido em sua jornada e é “distinguido por exercícios formais e geralmente muito severos de separação, por meio dos quais a mente é radicalmente separada das atitudes, dos apegos e dos padrões de vida do estágio que está sendo deixado para trás” (p. 6).

O carnaval pode ser considerado um rito de passagem simbólico que ocorre na fase liminar das teorias de Turner e Gennep. Durante o Carnaval, as pessoas participam de um ritual simbólico de mudança de identidade e renegociação de contextos socioculturais. Elas fazem isso assumindo (em trajes e comportamento) um eu alternativo. Turner (1979) argumenta que o Carnaval é um ritual de liminaridade pública (communitas) que enfatiza “as funções do comportamento inovador coletivo” (p. 486). Turner (1960) sugere que esses ritos transitórios negam as regras normais e a hierarquia social e, em vez disso, enfatizam os vínculos entre as pessoas. São esses laços que permitem o funcionamento da sociedade. Ele se refere a isso como communitas, um processo que nega as estruturas sociais e é transformador devido ao seu poder simbólico. Campbell (2008) sugere que o objetivo de um rito de passagem é “conduzir as pessoas através desses difíceis limiares de transformação que exigem uma mudança nos padrões não apenas da vida consciente, mas também da vida inconsciente” (p. 6). Ele sugere que isso resulta na geração de “novas maneiras de enquadrar e modelar a realidade social” (p. 6).

Esse aspecto transformador do Carnaval pode ser visto como uma forma de reversão simbólica; um momento de liminaridade que permite que as pessoas imaginem novos significados e valores em um ritual de performance. Entretanto, Hall (1996) argumenta que as transformações, mesmo que não sejam explícitas, gradualmente começam a permear o contexto sociocultural. É por meio desse processo que a natureza performática do Carnaval se torna um processo transformador do ser.

Um rito de passagem, eu diria, pode ser concebido como a jornada transformadora que um imigrante empreende para se adaptar ao seu novo lar. Nesse processo, ela pode vir a adotar valores diferentes em um novo contexto sociocultural, e esses valores podem ser a consequência de existir em um estado de liminaridade. A esse respeito, Aguilar (1999) compara o imigrante laboral a um peregrino que passa por um “período de sacrifício, abnegação ascética e abandono do conforto e dos prazeres mundanos” (para. 11). Ele sugere que “a migração internacional de trabalhadores é um análogo da antiga jornada religiosa. É uma variante moderna e secularizada do ritual de peregrinação” (parágrafo 12). A jornada transformadora que é uma consequência da imigração pode ser comparada à “jornada de realização que resulta em um novo senso de si mesmo” (para. 1) de Aguilar (1999). Ele sugere que essa transformação pessoal é resultado de “ter experimentado um mundo mais amplo e de ter se exposto a outras culturas e outras nacionalidades”. Em seu retorno à terra natal, ele sugere que “esses trabalhadores migrantes exalam a aura da autotransformação” (para. 52).

Em *Carnival Land*, considerei a imigração como uma forma de peregrinação secularizada, e o Carnaval como um rito de passagem simbólico

O ato de desempenho

O ato da performance é uma metáfora para considerar o design do *Carnival Land*. Em geral, considera-se uma performance como um evento que envolve artistas que combinam elementos das artes visuais e cênicas. Frascana (1988) sugere que podemos considerar o design gráfico como um ato de performance porque buscamos, por meio da orquestração de elementos, nos comunicar e afetar as atitudes de um público (p. 21). Langellier (1989) também sugere que a narração de histórias

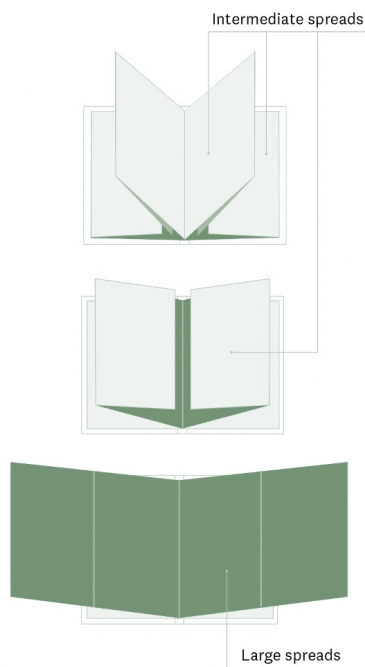
e considerado como jornadas transformadoras. Assim, a estrutura de Gennep (1960) (separação, limen e agregação) foi importante como referência para a estrutura e o conteúdo da narrativa; no entanto, as discussões de Turner sobre a natureza da liminaridade foram influentes em minha consideração e tratamento dos momentos de ambiguidade e paradoxo vividos pelo personagem e em referência ao processo de imigração.

A narrativa de *Carnival Land* usa o simbolismo para falar sobre o ritual do Carnaval como um breve estado de liminaridade (quando a protagonista se encontra em um processo de ambiguidade). Nesse estado, há uma inversão de identidade quando os personagens são transformados em fantasias de Carnaval. Esses estados se correlacionam com os conceitos de ritos de imigração, no sentido de que a jornada do protagonista/imigrante é uma transformação por meio de um processo liminar que ocorre em um novo contexto sociocultural. A natureza processual dos ritos de passagem está relacionada à ordem cronológica da narrativa. Nesse sentido, a história descreve uma jornada em forma de passos de uma imigrante ao encontrar uma terra estrangeira.

pode ser considerada uma performance porque o contador de histórias fala “para um público em uma situação social” (p. 249). Wyeth (em Nemerov, 1992) discute a ilustração como um cenário. Ele vê isso como uma técnica teatral que é construída e moldada “em torno do tema de uma história ou planejada como um design engenhoso” (p. 46). Nemerov (1992) contextualiza essa ideia ao descrever “o espaço do palco [como] uma metáfora para o espaço da ilustração” (p. 49).



Figura 5. Amostra de uma propagação teatral. O cenário (como apartamentos) é posicionado como distorções que aludem à artificialidade dos ambientes teatrais. Os artistas e os adereços em *Carnival Land* também estão dispostos em um sistema de iluminação artificial e impossível que, mais uma vez, serve para romper ainda mais com as noções de naturalismo.



Estruturalmente, o *Carnival Land* pode ser visto como uma série de visitas através do arco do proscênio (Figura 5). Isso também ocorre por meio do emprego de páginas dobradas de várias páginas (Figura 6). Os mundos são cobertos com tecido, adereços estranhos e máscaras. As poses substituem o naturalismo por um senso teatral. Em geral, os personagens do livro se apresentam no palco como se fossem para uma plateia invisível, mas esperada. Entretanto, é útil observar brevemente algumas diferenças significativas entre o Carnaval e o Teatro. Embora Bristol (1983) sugira que o carnaval e o teatro sejam “instituições vizinhas com lógicas semelhantes de representações e orientações semelhantes para a realidade social como um todo” (p. 637), no carnaval, a interação entre o palco e a plateia é menos restrita e, nesse sentido, é possível ser simultaneamente participante e espectador.

Figura 6. Folhas dobradas de várias páginas mostrando as transições entre as páginas. O livro construído de forma encenada emula um mundo teatral ao dobrar abas grandes e intermediárias (como cortinas em uma peça teatral) e ao usar encadernação de concertina.

Em termos de espaço físico, as diferenças entre o Carnaval e o Teatro estão relacionadas a questões de proximidade e movimento. Turner (1979) observa que, em geral, o Carnaval “usa espaços cotidianos como palco; eles simplesmente os santificam para um momento liminar” (p. 467). Por outro lado, o teatro tradicionalmente encenado normalmente ocorre em um palco construído para esse fim ou em torno dele, que pode ser entendido como um espaço onde a crença é suspensa e uma apresentação é feita diante de um público.

O espaço do proscênio no Carnival Land, em frente ao skênê (cenário), é o mundo no qual os atores encenam a narrativa. Ele é povoado por figuras

posadas e cenários. Além disso, esse espaço geralmente adota um uso ilusório da perspectiva. Tradicionalmente, os pisos dos palcos de proscênio eram ligeiramente inclinados para cima, da frente para trás. Isso era chamado de palco inclinado. Ele foi projetado para contribuir com a ilusão de perspectiva e tornar os atores mais visíveis para o público. Assim, em meu trabalho, às vezes encontramos pisos de azulejos que se estendem para trás em uma profundidade de campo rasa para sugerir uma sensação de perspectiva distorcida, elevada e recuada. Nas propagandas teatrais, a ilusão de espaço tridimensional geralmente é criada usando um senso de perspectiva de ponto único de baixa profundidade.

Conclusão

Neste artigo, discuti como as metáforas e a narração de histórias podem articular uma experiência de vida. Também examinei como um processo de autoconhecimento pode ser essencial para que um imigrante passe de um estado de alienação para o conforto e o reconhecimento de pertencer (como um estado interno). O trabalho, entretanto, não é uma jornada indulgente e narcisista para dentro de si mesmo. Ele usa uma jornada para criar um texto comunicativo. No entanto, o processo de design também tem sido uma progressão transformadora por meio da qual cheguei a um acordo sobre o que é se mover entre culturas.

Esse projeto, de natureza autobiográfica, empregou um design de pesquisa destinado a facilitar o acesso estratégico à experiência pessoal para que ela pudesse ser sintetizada em um trabalho elegante e ficcional. Dessa forma, a pesquisa foi além das metodologias orientadas a serviços geralmente empregadas no design gráfico profissional. Em vez disso, ela se envolveu com os processos mais nebulosos e instáveis da heurística e da experimentação exploratória. Vários autores sobre heurística, como Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002),

Wood (2004), Dineen e Collins (2005), argumentam a importância desse tipo de abordagem para certos tipos de narração personalizada e criativa. Embora muitas vezes instáveis, tanto a autoetnografia quanto a investigação heurística podem ajudar na exumação e reconstituição do conhecimento. Como ambas as abordagens se envolvem em altos níveis de habitação, elas são capazes de acessar o interior na busca da construção de textos altamente distintos.

Em *Carnival Land*, discuti o papel das metáforas na concepção do texto narrativo e da abordagem ilustrativa. O livro ilustrado trata essencialmente de um rito de passagem vivenciado por um imigrante. Assim, os escritos teóricos que abordam experiências de ambiguidade, liminaridade e crescimento (quando alguém se depara com uma realocação cultural e física) foram importantes para o projeto. Junto com isso, a teoria que estabelece paralelos entre a mudança de identidade e o vestir-se foi útil não apenas como meio de articular o processo de assimilação e transformação, mas também para determinar como esse processo pode ser expresso com sucesso como ilustração.

Em termos de discussão da relação entre imagem e texto e do uso de linguagens escritas duplas na obra, a estrutura polifônica de Bakhtin forneceu uma maneira útil de explicar o conceito de design de elementos opostos que, embora separados, alcançam uma espécie de harmonia por meio da orquestração.

Por fim, o conceito de teatralidade foi usado em *Carnival Land* como um meio de discutir o design do livro como uma performance que deliberadamente faz referência ao artifício e às convenções encenadas de espaço, pose e enquadramento. Essa performance posiciona o leitor, mas também explica certas abordagens adotadas para a natureza estrutural e ilustrativa de *Carnival Land*. Nesse sentido, as comparações de Bristol entre teatro e carnaval e os argumentos de Wyeth de que a ilustração pode ser considerada como um cenário de palco foram influentes no trabalho.

A *Carnival Land* tem sido uma forma de busca. Ela buscou memórias. Ele as entrelaçou com as aspirações que eu tinha como imigrante. Procurei formas de contar que pudessem capturar a intensidade, a desilusão e a maravilha da imigração. Elas foram fundidas com o ethos dos carnavais que espalharam cores e sonhos em minha infância. Neste projeto, os cheiros, gritos, risos, sujeira, corrupção, cor, ritmo e ilusão tornam-se uma orquestração teatralizada de imagem e texto. No palco impresso, *Carnival Land* é uma performance de metáforas. As encenações teatrais da minha narrativa não me separam da minha história. Eu apareço (fisicamente) dentro dela como pequenos fragmentos ornamentados, mas, o que é mais importante, apareço por trás dela. Uso minhas penas em volta do pescoço como um arlequim e observo de longe a reação ao que criei.

Carnaval Land:

Una consideración creativa de la narración secuencial para debatir la dislocación cultural

Palabras clave

Carnaval, Inmigración, Libro ilustrado, Guiado por la práctica, Narración.

Resumen

En este artículo se describe el proyecto de investigación práctica *Carnaval Land*, un libro ilustrado en el que se entrelazan la narración secuencial y la ilustración para debatir la dislocación cultural. Basado en las experiencias de la investigadora como inmigrante de Brasil a Nueva Zelanda, ofrece una narración en metáforas y una orquestación creativa de frotomontaje, bilingüismo y despliegues teatralizados de varias páginas. La historia narra las pruebas y la transformación final de una joven en una tierra extranjera, donde las aspiraciones aparecen como disfraces en un desfile anual de Carnaval. Varios marcos teóricos influyeron significativamente en *Carnaval Land*. Se trata de las nociones de transgresión, carnalidad

y Carnaval (Bajtín, 1968); la estructura y el discurso en torno al bricolaje (Strauss, 1962); y los escritos relativos al viaje como rito de paso (Gennep, 1960; Turner, 1979); y como proceso de inmigración. Metodológicamente, el proyecto emana de un paradigma de investigación artística (Klein, 2010) que apoya un enfoque heurístico (Douglass & Moustakas, 1985) para el descubrimiento y refinamiento de ideas. El proyecto empleó la autoetnografía como diseño de investigación destinado a facilitar el acceso estratégico a la experiencia personal y la sintetizó en una obra de ficción. Así pues, la investigación se basa tanto en el conocimiento tácito como en el explícito para desarrollar la narrativa, su estructura y los tratamientos estilísticos.

Introducción

Carnival Land es una obra que utiliza la escritura creativa, la ilustración y la narración en el diseño de un libro ilustrado. Cuenta la historia del viaje transformador emprendido por una niña en una tierra extranjera donde los verdaderos deseos aparecen como disfraces en el desfile anual de Carnaval (Figura 1). Basado en la experiencia personal, ofrece una narración ficticia en metáforas como medio para debatir la dislocación cultural.

Este artículo esboza las metodologías para acceder y procesar el yo y ofrece una revisión del conocimiento contextual con campos relevantes del discurso teórico que informan el trabajo práctico. Se discuten ideas en relación con decisiones de diseño específicas que afectan a la construcción de la narrativa de la novela, su estructura física y el tratamiento visual del texto.



Figura 1. Uno de los grandes pliegos ilustrados de *Carnival Land*. *Carnival Land* es un libro ilustrado que cuenta la historia de una joven que emigra a un país extranjero. Sufre explotación mientras intenta encontrar su verdadero yo. La obra, que consta de 25 ilustraciones en un libro ilustrado encuadernado, formó parte de mi Máster en Arte y Diseño de la Universidad AUT de Aotearoa (Nueva Zelanda) (finalizado en 2012). La obra se basa en mi experiencia personal y en mis dificultades al emigrar de Brasil a Nueva Zelanda en 2004. La historia utiliza metáforas para hablar de las experiencias de trabajar ilegalmente, aprender un nuevo idioma, encontrar un trabajo y nuevos amigos como inmigrante.

Diseño de la investigación

En los proyectos dirigidos por la práctica, la articulación de la metodología no puede fijarse necesariamente al principio de la investigación. Sin embargo, cuando me embarqué en este proyecto comprendí que emplearía un proceso de investigación reflexivo

y experimental que seguiría distintos caminos a través de una forma de investigación multimétodo que utilizaba la autoetnografía y la heurística como marcos metodológicos.

Autoetnografía y autoinvestigación

Este proyecto tiene su origen en la experiencia personal, y el proceso de su explicación y desarrollo puede entenderse como una forma de investigación autoetnográfica. La autoetnografía es una forma de narración personal autobiográfica que explora la experiencia vital del escritor. Utilizando la experiencia de emigrar a Nueva Zelanda, me situé como el “nexo existencial sobre el que gira, se desvía y gira la investigación que se presenta a través del análisis crítico autorreflexivo de [mis] propias experiencias de disonancia y descubrimiento con los demás” (Spry, 2001, p. 726). La creación de la narrativa de *Carnival Land* utilizó una búsqueda autorreflexiva y una crítica de mis experiencias de inmigración como medio para comunicarme con los lectores e inspirarles

a reflexionar sobre su propia experiencia vital. Goodall (en Spry, 2001) sugiere que “una buena autoetnografía se esfuerza por utilizar un lenguaje y unos estilos relacionales para crear un diálogo intencionado entre el lector y el autor. Este diálogo se produce a través de la identificación cercana y personal -y el reconocimiento de la diferencia- de las experiencias, pensamientos y emociones del lector con las del autor” (p. 713). En mi obra, lo que hace que este diálogo sea potencialmente eficaz es el sentimiento de empatía con un ámbito ficticio que, podría decirse, trata de experiencias humanas universales de confusión, esperanza, pérdida y resolución de ser inmigrante.

Heurística y auto-búsqueda

Douglass y Moustakas (1985) sugieren que en una investigación heurística se produce un “compromiso inicial” “para descubrir un interés intenso, una preocupación apasionada que llama al investigador, que tiene un significado social importante e implicaciones personales y apremiantes” (p. 27). Así, sugieren la importancia de utilizar experiencias vitales significativas como fuente para una investigación.

Kleining y Witt (2000), Douglass y Moustakas (1985, 1990), Ings (2011) y Sela-Smith (2002) señalan que con una investigación heurística (especialmente cuando se trata de una búsqueda personal), el investigador a menudo no sabe la dirección en la que está viajando. Douglass y Moustakas (1985) sugieren que “los vagabundeos vagos y sin forma son característicos al principio” (p. 47). En *Carnival Land*, las metáforas narrativas y visuales se centran en la idea de un yo incrustado, representado por la protagonista de la historia. Al pensar en imágenes y situarme como protagonista de la historia (Figura 2), como sugieren Moustakas y Douglass (1985), pude entrar en “contacto con las

innumerables percepciones y conciencias que son puramente mías, sin la interferencia de restricciones o juicios, con total desprecio por la conformidad o la congruencia” (p. 47).

Moustakas (1990) nos recuerda a menudo que en la investigación heurística, la pregunta “surge de las profundidades de la persona, y los datos están dentro, mientras el yo está inmerso en la experiencia” (p. 96). En consecuencia, al escribir los guiones y diseñar la historia, dejé que los sentimientos surgidos de mi condición de inmigrante (soledad, asombro y confusión al descubrir una nueva cultura, dificultades con el idioma, dificultades económicas, separación de la familia e incertidumbre respecto a mi decisión de marcharme) se apoderaran del proceso de reflexión y creación e influyeran en él. Como sugieren Douglass y Moustakas (1985), al investigar el yo, uno debe intentar estar “abierto, receptivo y en sintonía con todas las facetas de la experiencia de [el] fenómeno [...] reconociendo el lugar y la unidad del intelecto, la emoción y el espíritu” (p. 16).

Mi sistema de narración, aunque superficialmente se ocupaba de comunicar experiencias como inmigrante, también se convirtió en un proceso de transformación interior. Al escribir guiones y posibles argumentos desde el punto de vista del “yo-que-siento”, reconocí y procesé los sentimientos, la identidad, la cultura y la experiencia como aspectos integrales del progreso de la investigación. Sela-Smith (2002) sugiere que en el proceso de autoescritura se produce una transformación que “siempre es

el subproducto potencial de vivir una crisis, de tal forma que el aprendizaje puede transmitirse a quienes lo escuchan, leen o ven” (p.82). Escribí y, al escribir, creé un texto y un mundo imaginario y un medio para afrontar cuestiones personales relacionadas con él. Este fenómeno puede asemejarse al concepto de *phrōnesis* de Aristóteles, en el que la práctica del hacer conduce a la transformación y la autocreación. Garrison afirma que, de este modo, “se crea un yo nuevo y mejor” (Garrison, 1997, p. 73).



Figura 2. Personaje principal y el hombre reptil. En esta parte de la historia, el hombre reptil se niega a contratar al protagonista. Gracias a ello, pude incrustarme como protagonista de la narración.

Revisión de los conocimientos contextuales

Tres áreas clave influyeron significativamente en *Carnival Land*. Se trata de las nociones de transgresión, carnalidad y Carnaval (Bakhtin, 1968); la estructura y el discurso en torno al bricolaje

(Lévi-Strauss, 1962); y los escritos relacionados con el viaje como rito de paso y como proceso de inmigración (Turner, 1960, 1969, 1979).

Carnaval

Bajtín, en *Rabelais y su mundo* (1968), ofrece un análisis tanto de la interacción entre lo social y lo literario, como del significado del cuerpo y el estrato material corporal inferior. Si entendemos la etimología de la palabra Carnaval como carne vale que significa despedida de la carne (Presdee, 2000, p. 36), nos encontramos con una frase que se cruza con ciertos principios del Carnaval como celebración. En ella, el participante altera el orden desprendiéndose de la carne (o del yo) en pos de otro yo (despreocupado). Las consideraciones de Bajtín sugieren que en el Carnaval se transgreden las distinciones binarias y se mezclan los opuestos. Las jerarquías sociales de lo cotidiano se ven trastocadas por voces y energías normalmente reprimidas. El acto de disfrazarse se convierte en una forma de imaginar transformaciones simbólicas y breves de la identidad y nuevos valores socioculturales.

Las discusiones de Bajtín influyeron tanto en la construcción de la narración como en la contextualización de *Carnival Land* y en ciertos vínculos entre la transición del yo y la naturaleza de

la inmigración. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1984), también analiza la noción de polifonía como un estilo carnavalesco que utiliza muchas voces, o puntos de vista, para que uno pueda percibir una situación desde muchos ángulos. Bajtín (en Belova, King y Sliwa, 2008) describe lo polifónico como una “multiplicidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas [...] cada una con iguales derechos y su propio mundo [que] se combinan, pero no se funden, en la unidad de un acontecimiento” (pp. 493-494). En *Carnival Land* esto puede verse a dos niveles. El primero es la relación entre la narración escrita y la narración ilustrada. Aunque se combinan para formar un texto final, lo hacen de maneras bastante opuestas. Las voces escrita e ilustrada no contienen los mismos niveles de enigma y matiz (la narración escrita es más estable y accesible que las ilustraciones, ricas en metáforas). Sus escritos sobre esta cuestión también influyeron en mi uso del dualismo lingüístico en la obra y en la utilización de voces lingüísticas paralelas (portugués e inglés) en la narración escrita de la historia (Figura 3).

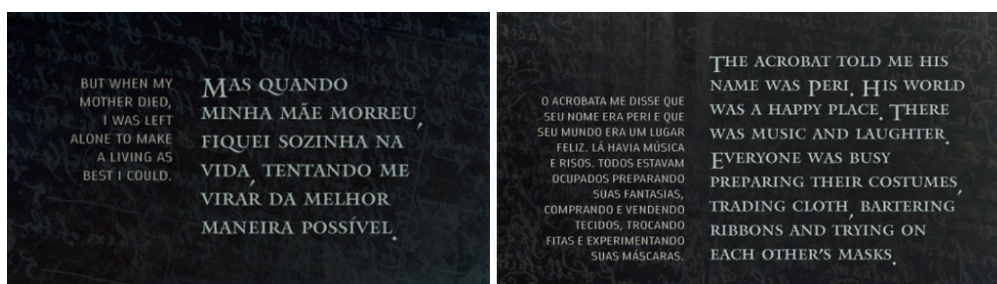


Figura 3. Jerarquía de voces bilingües en *Carnival Land*. A medida que se avanza en el texto, estas lenguas cambian de posición en la jerarquía de la narración. Aunque la obra siempre es bilingüe, las voces de los narradores que se alternan se ven potenciadas (hacia posiciones dominantes) por el lugar geográfico en el que se sitúa la historia.

Bricolaje

El término bricolaje fue introducido por primera vez por el antropólogo Claude Lévi-Strauss en su libro *Mente salvaje* (1962). El término procede del francés *bricoler*, como toquetear, jugar y, por extensión, hacer un uso creativo e ingenioso de lo que se tiene a mano (Louridas, 1999, p. 2). En este sentido, el bricolaje podría considerarse como cualquier acción espontánea que reconecta o ensambla fragmentos mitológicos existentes para generar nuevos significados. Lévi-Strauss sugiere que estas estructuras, improvisadas o inventadas como respuestas al entorno, podrían servir para establecer homologías y analogías entre el ordenamiento de la naturaleza o la sociedad, y así ser utilizadas satisfactoriamente como medio de explicación del mundo.

Knepper (2006) sugiere que Lévi-Strauss consideraba el bricolaje como “un modo adaptativo de estar en el mundo” (p. 71). Si analizamos el concepto de inmigración, vemos actuaciones de identidad reflejadas en marcadores semióticos de similitud y diferencia con otros. También vemos cambios de identidad que se producen en la aceptación de la transformación en un nuevo yo en nuevos contextos socioculturales. Sugiero que los inmigrantes se transforman en bricoleurs al alterar su cultura cuando se trasladan a un nuevo entorno. Knepper (2006) sugiere que el bricolaje cultural es una forma de transformar la desheredación cultural, de elaborar una “poética textual que reensambla los fragmentos de la memoria personal, la historia, las culturas, el lenguaje, los géneros y los modos narrativos” (p. 85). Vergès (en Knepper, 2006) cree que el bricolaje cultural es “una práctica y una ética de tomar prestado y aceptar ser transformado, afectado por el otro” (p. 71). Por lo tanto, sugiere que la identidad bricolaje se convierte en la relación entre el bricolaje-de-sí-mismo y el bricolaje-mutuo-con-el-otro en un contexto sociocultural.

Knepper (2006) afirma que “el bricolaje puede tener lugar a nivel individual, en una relación

interpersonal o a nivel colectivo o social” (p. 75). Utilizando su argumento, sugiero que el bricolaje puede verse en tres ámbitos. El primero es el nivel íntimo del yo transformador. Se trata de la propia inmigrante. El segundo se produce en sus relaciones con quienes la rodean en las interrelaciones cotidianas. El tercer nivel, sin embargo, es una identidad más amplia de la colectividad (o sociedad) que ha sido transformada por el proceso de inmigración.

Al igual que la inmigración, el Carnaval también puede relacionarse con el concepto de bricolaje. El acto de disfrazarse, sugiere Muggleton (2006), es un reensamblaje, una yuxtaposición y mezcla de elementos. Tal reensamblaje, sugiere, implica “al menos un grado mínimo de creatividad, originalidad y singularidad en los conjuntos resultantes” (p. 45). Bristol (1983) apoya este argumento cuando sugiere que el Carnaval representa “apropiaciones paródicas indebidas, préstamos y cambios de símbolos significativos” (p. 642). Por lo tanto, el Carnaval podría considerarse un bricolaje de valores socioculturales que, según Bajtin (1984), unifica y combina “lo sagrado con lo profano, lo elevado con lo bajo, lo grandioso con lo insignificante” (p. 123). Bristol (1983) cree que los disfraces de Carnaval permiten a la gente asumir nuevos papeles sociales en un desorden caótico y subversivo al “[tomar prestada] la ropa y la identidad de otro, y [adoptar] el lenguaje y los modales -incluso la posición social- de otro” (p. 643). En este proceso, la identidad sufre un reensamblaje simbólico.

La identidad del bricolaje es un concepto que utilizo en Carnival Land para describir un reensamblaje simbólico puesto de manifiesto como enfoque de la ilustración. Las teorías de Strauss sobre el bricolaje se relacionan, de forma más práctica, con el uso del fotomontaje como método creativo para tratar visualmente la diégesis del libro. Si concebimos una pieza de collage como un fragmento mitológico y, por

tanto, una identidad, la metáfora de la identidad bricolaje puede referirse a la conexión de fragmentos de fotografías en un nuevo todo. A través de este proceso, el collage presenta un reensamblaje simbólico y físico de la identidad.

Como *Carnival Land* trata de la dislocación y la búsqueda de identidad (en el proceso de inmigración), el collage se convirtió en una herramienta eficaz para la ilustración. Esto se debe a que al utilizarlo pude expresar altos niveles de ambigüedad e identidad desmembrada (y reensamblada). Por eso creo que el collage tiene el potencial de abrir nuevas formas de ver la realidad porque crea un mundo visualmente ambiguo. Ulmer (1985) sugiere que rompe la continuidad del discurso y “conduce necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen” (p. 88). Dice: “El truco del collage consiste también en no suprimir nunca por completo la alteridad de [los] elementos” (p. 88). Yo sugeriría que esto ocurre porque el collage reúne dos contextos diferentes en un nuevo todo que parece no estar nunca completamente conectado. Esta doble lectura y alteridad de los elementos es lo que Brockelman (2001) describe como mundos

entrelazados. Damos sentido a estos mundos “aparentemente sin verdad, sin mapa” (p. 37). Son mundos que, sugiere, carecen de “un principio metafísico ordenador” (p. 37).

También podríamos argumentar que ciertas formas de entretenimiento público tradicional, como la pantomima, la ópera y el Carnaval, pueden hacer referencia a la inconsistencia y la estética de reensamblaje del collage. MacAloon (en Beeman, 1993) afirma que los actos públicos como el Carnaval “dan primacía a los códigos sensoriales y simbólicos visuales; [y] son cosas que hay que ver” (p. 380). Estos entornos teatralizados no nos piden que creamos que forman parte de la realidad que ocupamos. Por el contrario, son mundos en los que inmigramos. Son espectáculos collage que reconstituyen, reensamblan y revalorizan fragmentos de nuestras vidas. En *Carnival Land*, las poses, los personajes, los disfraces, los decorados y la narrativa constituyen una forma de espectáculo que tiene lugar en un mundo teatralizado (Figura 4). La disposición en collage de objetos reales refuerza las nociones de artificio, aunque extrañamente también nos sugieren un tipo de intensidad y distintividad que es transparente en cuanto a su construcción.



Figura 4. Personajes en procesión hacia el Espejo de los Yoes. Esta larga página desplegable muestra el entorno collageado y hace referencia a la naturaleza teatral de la historia.

Ritos de paso

Los ritos de paso se asocian generalmente a ceremonias rituales que marcan el progreso de una persona de un estatus a otro. Gennep (1960) describe una estructura común para los ritos de paso que engloba la separación, el margen (o liminalidad) y la agregación. Sugiere que la separación significa un acto de desprendimiento por parte de un individuo o grupo de una estructura social o condiciones culturales existentes. Durante el periodo marginal o liminal que le sigue, afirma que el individuo o grupo atraviesa una fase ambigua (ya sea un reino figurado o literal), con pocos atributos asociados al estado anterior o futuro. Por último, en su tercera fase de agregación, sugiere que el paso se ha completado. Margen (o limen), sugiere Gennep (1960), se refiere a lo transicional. En él, se ocupa una posición estructural de paradoja, ambigüedad, cuando no de invisibilidad y reclusión.

Las teorías de Turner (1960, 1969, 1979) relativas a los ritos de paso emplean el esquema de Gennep (1960) como una forma de enfatizar la naturaleza procesional de un rito de paso. Sin embargo, sus preocupaciones se centran principalmente en la fase intermedia (liminalidad) y la define como un periodo de “estar en un umbral”, un “entre y entre” (p. 465). Según él, se trata de un periodo en el que el individuo no pertenece a la sociedad de la que formaba parte anteriormente y aún no se ha reincorporado a una nueva sociedad. Turner (1960) hizo hincapié en las implicaciones de estos periodos para nuestra concepción de la propia sociedad. Este argumento permitió a Turner ampliar la idea de rito de Gennep (1960) desde los rituales de crisis vital (como las ceremonias tribales de nacimiento, pubertad y muerte) a otros momentos de transición social (como la peregrinación) y los rituales simbólicos de liminalidad pública.

Turner (1960) dice que la liminalidad puede describirse como una etapa de reflexión o un “despojarse de las pretensiones del ego de rango

y función social, con el fin de alcanzar una etapa de crecimiento más altamente individuada” (p. 3). En el marco de Campbell (2008), el estado liminal funciona para ayudar al héroe a tener éxito en su viaje y se “distingue por ejercicios formales, y por lo general muy severos, de ruptura, mediante los cuales la mente se separa radicalmente de las actitudes, apegos y patrones de vida de la etapa que se deja atrás” (p. 6).

El Carnaval podría considerarse un rito simbólico de paso que se produce en la fase liminal de las teorías de Turner y Gennep. Durante el Carnaval, las personas participan en un ritual simbólico de cambio de identidad y renegociación de los contextos socioculturales. Lo hacen asumiendo (con disfraces y comportamientos) un yo alternativo. Turner (1979) sostiene que el Carnaval es un ritual de liminalidad pública (communitas) que destaca “las funciones del comportamiento innovador colectivo” (p. 486). Turner (1960) sugiere que estos ritos transitorios niegan las reglas normales y la jerarquía social y, en su lugar, hacen hincapié en los vínculos entre las personas. Son estos lazos los que permiten que la sociedad funcione. Se refiere a esto como communitas, un proceso que niega las estructuras sociales y es transformador debido a su poder simbólico. Campbell (2008) sugiere que el propósito de un rito de paso es “conducir a las personas a través de esos difíciles umbrales de transformación que exigen un cambio en los patrones no sólo de la vida consciente, sino también de la inconsciente” (p. 6). Sugiere que esto da lugar a la generación de “nuevas formas de enmarcar y modelar la realidad social” (p. 6).

Este aspecto transformador del Carnaval puede verse como una forma de inversión simbólica; un momento de liminalidad que permite a la gente imaginar nuevos significados y valores en un ritual de representación. Sin embargo, Hall (1996) sostiene que las transformaciones, aunque no sean

explícitas, comienzan a impregnar gradualmente el contexto sociocultural. Es a través de este proceso que la naturaleza performativa del Carnaval se convierte en un proceso transformador del ser.

En mi opinión, un rito de paso puede concebirse como el viaje transformador que emprende un inmigrante para adaptarse a su nuevo hogar. En el proceso, puede llegar a adoptar valores diferentes en un nuevo contexto sociocultural y estos valores pueden ser la consecuencia de existir en un estado de liminalidad. A este respecto, Aguilar (1999) compara a un inmigrante laboral con un peregrino que pasa por un “período de sacrificio, abnegación ascética y abandono de la comodidad y los placeres mundanos” (párrafo 11). Sugiere que “la migración laboral internacional es un análogo del antiguo viaje religioso. Es una variante moderna y secularizada de la peregrinación ritual” (párrafo 12). El viaje transformador que es consecuencia de la inmigración puede compararse con el “viaje de logros que desemboca en un nuevo sentido del yo” de Aguilar (1999) (párrafo 1). Sugiere que esta transformación personal es el resultado de “haber experimentado un mundo más amplio y la exposición a otras culturas y otras nacionalidades”. Cuando regresan a su país de origen, “estos trabajadores emigrantes desprenden el aura de la transformación de sí mismos” (párrafo 52).

En *Carnival Land*, consideré la inmigración como una forma de peregrinación secularizada, y el Carnaval como un rito simbólico de paso y considerado como viajes transformadores. Así, la estructura de Genep (1960) (separación, limen y agregación) fue importante como referencia para la estructura y el contenido narrativos; sin embargo, las discusiones de Turner en torno a la naturaleza de la liminalidad fueron influyentes en mi consideración y tratamiento de los momentos de ambigüedad y paradoja experimentados por el personaje y en referencia al proceso de inmigración.

La narrativa de *Carnival Land* utiliza el simbolismo para hablar del rito del Carnaval como un breve estado de liminalidad (cuando la protagonista se encuentra en un proceso de ambigüedad). En este estado se produce una inversión de la identidad cuando los personajes se transforman en disfraces de Carnaval. Estos estados se correlacionan con conceptos de ritos de inmigración, en el sentido de que el viaje del protagonista/inmigrante es una transformación a través de un proceso liminal que ocurre dentro de un nuevo contexto sociocultural. La naturaleza procesual de los ritos de paso se relaciona con el orden cronológico de la narración. En este sentido, el relato describe el viaje escalonado de una inmigrante en su encuentro con una tierra extranjera.

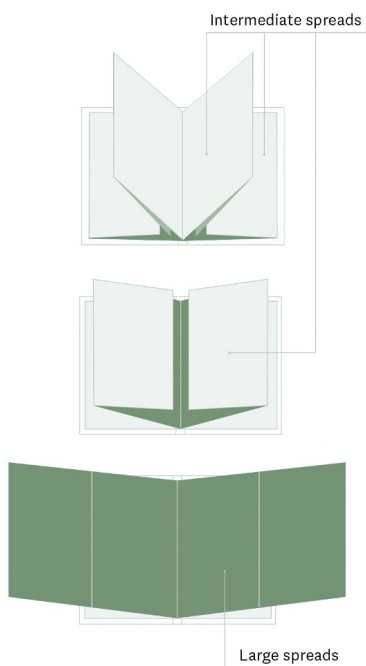
El acto de la representación

El acto de la representación es una metáfora para considerar el diseño de *Carnival Land*. Por lo general, se considera que una performance es un acontecimiento en el que participan intérpretes que combinan elementos de las artes visuales y escénicas. Frascana (1988) sugiere que podríamos considerar el diseño gráfico como un acto de performance porque buscamos, a través de la orquestación de elementos, comunicarnos con un público e influir en sus actitudes (p. 21). Langellier (1989) también sugiere que la narración de cuentos

podría considerarse una actuación porque un narrador habla “a un público en una situación social” (p. 249). Wyeth (en Nemerov, 1992) habla de la ilustración como una puesta en escena. Para él, se trata de una técnica teatral que se construye y moldea “en torno al tema de una historia o se planifica como un diseño ingenioso” (p. 46). Nemerov (1992) contextualiza esta idea cuando describe “el espacio del escenario [como] una metáfora del espacio de la ilustración” (p. 49).



Figura 5. Muestra de una tirada teatral. Los decorados (como los pisos) se colocan como distorsiones que aluden a la artificialidad de los entornos teatrales. Los artistas y el atrezzo de Carnival Land también están dispuestos bajo un sistema de iluminación artificial e imposible que, una vez más, sirve para alterar aún más las nociones de naturalismo.



Estructuralmente, Carnival Land puede verse como una serie de visitas a través del arco del proscenio (Figura 5). Esto también ocurre mediante el uso de pliegos de varias páginas (Figura 6). Los mundos se cubren con telas, accesorios extraños y máscaras. Las poses sustituyen lo naturalista por un sentido de lo teatral. En general, los personajes del libro se presentan en el escenario como si estuvieran dirigidos a un público invisible pero esperado. Sin embargo, conviene señalar brevemente algunas diferencias significativas entre Carnival y Teatro. Aunque Bristol (1983) sugiere que el Carnival y el Teatro son “instituciones vecinas con lógicas similares de representaciones y orientaciones similares a la realidad social en su conjunto” (p. 637), en el Carnival, la interacción entre el escenario y el público es menos restringida y, en este sentido, uno puede ser simultáneamente participante y espectador.

Figura 6. Pliegos plegados de varias páginas que muestran las transiciones entre las páginas. El libro construido en escena emula un mundo teatral al desplegar solapas grandes e intermedias (como telones en una obra teatral) y utilizar encuadernación en acordeón.

En términos de espacio físico, las diferencias entre Carnaval y Teatro se refieren a cuestiones de proximidad y movimiento. Turner (1979) señala que, por lo general, el Carnaval “utiliza los espacios cotidianos como escenario; simplemente los santifica durante un tiempo liminal” (p. 467). Por el contrario, el teatro tradicional suele representarse en o alrededor de un escenario construido al efecto, que puede entenderse como un espacio en el que se suspende la creencia y se representa una obra ante el público.

El espacio del proscenio en Carnival Land, frente a la skênê (telón de fondo), es el mundo en el que los actores representan la narración. Está poblado

de figuras en pose y decorados. Además, este espacio adopta a menudo un uso ilusorio de la perspectiva. Tradicionalmente, los suelos de los escenarios de proscenio se inclinaban ligeramente hacia arriba de delante hacia atrás. Era lo que se llamaba un escenario inclinado. Se diseñaba para contribuir a la ilusión de perspectiva y hacer a los actores más visibles para el público. Por eso, en mi obra a veces encontramos suelos de baldosas que se extienden hacia atrás con poca profundidad de campo para sugerir una sensación de perspectiva distorsionada, elevada y en retirada. En las representaciones teatrales, la ilusión de espacio tridimensional suele crearse utilizando una perspectiva de punto único de poca profundidad.

Conclusión

En este artículo he analizado cómo las metáforas y la narración de historias pueden articular una experiencia vital. También he examinado cómo un proceso de búsqueda de sí mismo puede ser esencial para que un inmigrante pase de un estado de alienación a la comodidad y el reconocimiento de la pertenencia (como estado interno). Sin embargo, la obra no es un viaje indulgente y narcisista al interior de uno mismo. Utiliza un viaje para crear un texto comunicativo. Sin embargo, el proceso de diseño también ha sido una progresión transformadora a través de la cual he llegado a aceptar lo que significa moverse entre culturas.

Este proyecto, de carácter autobiográfico, empleó un diseño de investigación destinado a facilitar el acceso estratégico a la experiencia personal para poder sintetizarla en una obra de ficción elegante. Como tal, la investigación iba más allá de las metodologías orientadas a los servicios que suelen emplearse en el diseño gráfico profesional. En su lugar, se dedicó a los procesos más nebulosos e inestables de la heurística y la experimentación exploratoria. Varios autores sobre heurística, como Moustakas (1985, 1990), Sela-Smith (2002), Ings (2011), Scrivener (2002), Wood (2004), Dineen

y Collins (2005), defienden la importancia de este tipo de enfoque para determinados tipos de narración creativa personalizada. Aunque a menudo inestables, tanto la autoetnografía como la investigación heurística pueden ayudar a exhumar y reconstituir el conocimiento. Dado que ambos enfoques implican altos niveles de morada, son capaces de acceder al interior en la búsqueda de la construcción de textos altamente distintivos.

A través de Carnival Land, analicé el papel de las metáforas en el diseño tanto del texto narrativo como del enfoque ilustrativo. El álbum trata esencialmente de un rito de paso que experimenta un inmigrante. Por ello, los textos teóricos que abordan las experiencias de ambigüedad, liminalidad y crecimiento (cuando uno se enfrenta a una reubicación cultural y física) han sido importantes para el proyecto. Junto con esto, la teoría que establece paralelismos entre el cambio de identidad y la indumentaria ha sido útil no sólo como medio de articular el proceso de asimilación y transformación, sino también para determinar cómo podría expresarse con éxito dicho proceso en forma de ilustración.

A la hora de analizar la relación entre imagen y texto y el uso de lenguajes escritos duales en la obra, la estructura polifónica de Bajtin ha proporcionado una forma útil de explicar el concepto de diseño de elementos opuestos que, aunque separados, alcanzan una especie de armonía a través de la orquestación.

Por último, el concepto de teatralidad se ha utilizado en *Carnival Land* como medio para debatir el diseño del libro como una representación que hace referencia deliberadamente al artificio y a las convenciones escénicas del espacio, la pose y el encuadre. Esta representación posiciona al lector, pero también explica ciertos enfoques adoptados sobre la naturaleza estructural e ilustrativa de *Carnival Land*. En este sentido, las comparaciones de Bristol entre Teatro y Carnaval y los argumentos de Wyeth de que la ilustración puede considerarse una escenografía han influido en la obra.

Carnival Land ha sido una forma de búsqueda. Ha buscado recuerdos. Los ha entrelazado con las aspiraciones que tenía como inmigrante. He buscado formas de narrar que pudieran captar la intensidad, la desilusión y el asombro de la inmigración. Todo ello fusionado con el espíritu de los carnavales que salpicaron de color y sueños mi infancia. En este proyecto, los olores, los gritos, las risas, la suciedad, la corrupción, el color, el ritmo y la ilusión se convierten en una orquestación teatralizada de imagen y texto. En el escenario impreso, *Carnival Land* es una representación de metáforas. La escenificación teatral de mi relato no me separa de mi historia. Aparezco (físicamente) dentro de ella como pequeños fragmentos ornamentados, pero lo que es más importante, aparezco detrás de ella. Llevo mis plumas al cuello como un arlequín, y observo desde lejos la respuesta a lo que he creado.

References

- Adamowicz, E. (1998). *Surrealist collage in text and image: Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Aguilar, F. (1999). Ritual passage and the reconstruction of selfhood in international labour migration. *Journal of Social Issues in Southeast Asia [On-line Journal]*, 14(1)
- Bakhtin, M.M. (1968). *Rabelais and his world*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (1984). Problems of Dostoevsky's poetics (Vol. 8). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Beeman, W.O. (1993). The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22, 369-393.
- Belova, O., King, I., & Sliwa, M. (2008). Introduction: Polyphony and organization studies: Mikhail Bakhtin and beyond. *Organization Studies*, 29(493), 493-500.
- Bent, M. (1999). *The grammar of early music: Preconditions for analysis, tonal structures of early music*. In C.C. Judd (Ed.), *Tonal structures of early music*. New York, NY: Routledge.
- Bristol, M.D. (1983). Carnival and the institutions of theater in Elizabethan England. *English Literary History*, 50(4), 637-654.
- Brockelman, T.P. (2001). *The frame and the mirror: On collage and the postmodern*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces*. Novato, CA: New World Library.
- Curry, A.B., & Velazquez, J. (2010). Dorothy and Cinderella: The case of the missing prince and the despair of the fairy tale. In K.K. Durand & M.K. Leigh (Eds), *The universe of Oz: Essays on Baum's Series and its progeny*. Jefferson, NC: McFarland.
- Dineen, R., & Collins, E. (2005). Killing the goose: Conflicts between pedagogy and politics in the delivery of a creative education. *The International Journal of Art & Design Education*, 24(1), 43-52.
- Douglass, B.G., & Moustakas, C. (1985). Heuristic inquiry: The internal search to know. *Journal of Humanistic Psychology*, 25(3), 39-55.
- Duque-Páramo, M.C. (2004). *Colombian immigrant children in the United States: Representations of food and the process of creolization*. [Unpublished doctoral dissertation]. University of South Florida, Tampa, FL.
- Ernst, M. (1934). *Art of the 20th Century* [On-line weblog]. Une Semaine de Bonte [collages]. Retrieved from http://www.all-art.org/art_20th_century/ernst_Max1.html
- Frascara, J. (1988). Graphic design: Fine art or social science? *Design Issues*, 5(1), 18-29.
- Garrison, J. (1997). *Dewey and Eros: Wisdom and desire in the art of teaching*. New York, NY: Teachers College Press.
- Genep, A.V. (1960). *The rites of passage*. London, UK: Routledge.
- Grisham, T. (2006). Metaphor, poetry, story-telling and cross-cultural leadership. *Management Decision*, 44(4), 486-503.
- Gutierrez, J. (2010). Psychospiritual wisdom: Dorothy's monomyth in The Wizard of Oz. In K.K. Durand & M.K. Leigh (Eds), *The universe of Oz: Essays on Baum's series and its progeny*. Jefferson, NC: McFarland.
- Hall, S. (1996). *For Allon White: Metaphors of transformation*. In D. Morley & K.-H. Chen (Eds), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. New York, NY: Routledge.
- Ings, W. (in press). Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses. *The International Journal of Design Education*, 30(1).
- Louridas, P. (1999). Design as bricolage: Anthropology meets design thinking. *Design Issues*, 20(6), 517-535.
- Kittay, E.F. (1987). *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*. Oxford, UK: Clarendon.
- Kleining, G. & Witt, H. (2000). The qualitative heuristic approach: A methodology for discovery in psychology

and the social sciences. Rediscovering the method of introspection as an example. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 1(1).

Knepper, W. (2006). Colonization, creolization, and globalization: The art and ruses of bricolage. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* (21), 70-86.

Langellier, K.M. (1989). *Personal narratives: Perspectives on theory and research*. Text & Performance Quarterly, 9(4).

Lévi-Strauss, C. (1962). The science of the concrete. In C. Lévi-Strauss (Ed.), *The savage mind* (Vol. 1, pp. 1-33). Paris, France: Weidenfeld and Nicolson.

Lys, L. (2010). *Lys Lydia Selimalhigazi* [On-line weblog]. Retrieved from <http://lysdesign.blogspot.com/>

Moustakas, D. (1990). *Heuristics research: Design, methodology, and applications*. London, UK: Sage.

Morris, P., Fidler, M., & Costall, A. (2000). Beyond anecdotes: An empirical study of anthropomorphism. *Journal of Human-Animal Studies*, 8(2), 151-165.

Muggleton, D. (2006). *Inside subculture: The postmodern meaning of style*. New York, NY: Oxford International.

Nemerov, A. (1992). N. C. Wyeth's theater of illustration. *American Art*, 6(2), 36-57.

O'Brien, J. (2005). *The production of reality: Essays and reading on social interaction*. London, UK: Pine Forge.

Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. New York, NY: Anchor.

Presdee, M. (2000). *Cultural criminology and the carnival of crime*. New York, NY: Routledge.

Roch, M. (2009). Martine Roch [Personal website]. Retrieved from <http://martineroch.net/>

Schechter, J. (2003). *Popular theater: A sourcebook*. London, UK: Routledge.

Schon, D.A. (1983, 1987). *The reflexive practitioner: How professionals think in action*. New York, NY: Basic.

Sela-Smith, S. (2002). Heuristic research: A review and critique of Moustaka's method. *Journal of Humanistic Psychology*, 42(3), 53-88.

Spry, T. (2001). Performing autoethnography: An embodied methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706-732.

Tan, S. (n.d.). *Picture books: The arrival* [Personal website and artist's commentary]. Retrieved from <http://www.shauntan.net/books.html>

Tan, S. (2006). *Picture books: The arrival* [illustrations]. Retrieved from <http://www.shauntan.net/books.html>

Taymor, J. (n.d.). *Costumes Work Inc* [Institutional website]. Retrieved from <http://www.costumeworksinc.com/gallery/CWPstag.html>

Turner, V. (1960). Betwixt and between: The liminal period in rites of passage. In L.C. Madhi, S. Foster & M. Little (Eds), *Betwixt & between: Patterns of masculine and feminine initiation*. Peru, IL: Open Court.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-Structure*. New Jersey, NJ: Rutgers.

HOW TO QUOTE (APA)

Tavares, T. (2024). Carnival Land: An creative consideration of sequential storytelling to discuss cultural dislocation. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 01-39. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.26>

Annelore Spieker

<https://orcid.org/0000-0001-6482-3282>

annelore.spieker@waikato.ac.nz

Annelore has been teaching at the tertiary level since 2006, dedicating most of her teaching career to media and communication studies, having a particular interest in Latin American cultural studies, postcolonialism, representations of culture, race and ethnicity, pop culture, new methodological approaches in media research, and research with children.

Annelore leciona em nível terciário desde 2006, dedicando a maior parte de sua carreira docente a estudos de mídia e comunicação, com interesse especial em estudos culturais latino-americanos, pós-colonialismo, representações de cultura, raça e etnia, cultura pop, novas abordagens metodológicas em pesquisa de mídia e pesquisa com crianças.

Annelore lleva enseñando a nivel terciario desde 2006, dedicando la mayor parte de su carrera docente a los estudios sobre medios de comunicación y comunicación, teniendo un interés particular en los estudios culturales latinoamericanos, el pos-colonialismo, las representaciones de la cultura, la raza y la etnicidad, la cultura pop, los nuevos enfoques metodológicos en la investigación sobre medios de comunicación y la investigación con niños.

Listening to the kids: Children's perceptions of culture and ethnicities in global animated films in Aotearoa New Zealand

Keywords

Cultural mediations, Disney's Moana,
Funds of knowledge, Global animated films,
Research with children.

Abstract

This study aims to look at children's opinions and ideas of representations of cultures in global animated films. The main idea behind this journal article is to give voice to the children that consume those media texts. This paper will highlight children's answers to online surveys and one-on-one interviews from the second part of the data collection that took place in Aotearoa New Zealand over three years. As a theoretical framework, concepts and theories such as funds of knowledge (Gonzalez, 2005), cultural mediation (Martin-Barbero, 2006), and multiculturalism (Zalipour & Athique, 2016) are used to support the social and cultural landscape in which the research

participants lived during the data collection. The interviews with the children aimed to discuss sixteen Disney and Pixar films and their respective twenty-four main characters. The purpose of the conversation was to understand where children think the films' characters might have come from and, therefore, understand to what cultural background children believe those characters belong to. According to the research findings, some factors can add to children's comprehensions of representations of culture in the media, such as the schools they attend, and the activities children develop in those educational environments.

Introduction

This paper presents findings from a broader study discussed in a presentation during the LINK 2023: International Conference of Practice and Research in Design and Global South (Spieker, 2023). The main ideas explored in this journal article refer to children's perceptions of Disney and Pixar's main characters and films (more details in methodology section) and the associations made by children between the characters and the stories and their possible cultural backgrounds, as well as personal identifications with leading roles in those films. The focus of this journal is to listen to children's ideas and give them a voice to express their beliefs about culture, identity, and New Zealand as a place and the world, mainly due to Aotearoa being an increasingly diverse nation currently and even more in the upcoming years (Spoonley, 2020; Stats NZ, 2023). Also, to understand children's awareness of culture, the researcher uses Latin American cultural studies and reception studies due to her origin and her research and academic work being from that region. Primarily, giving voice to the audiences is highly advocated by Latin American scholars, such as Martin-Barbero (2006), Jacks (Jacks & Wottrich, 2016), Escosteguy (2023), and Antonioli (2023).

To help understand children's viewpoints of culture, ethnicity and identity, Disney and Pixar films were chosen to create a conversation around the topic of children's perceptions of culture in global media as a way that the researcher could find points of interest (Si'ilata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005) in the children from the sample. The interest in this topic emerged since the launch of Disney's *Moana* (hereafter, *Moana*) in November 2016. It was observed that this film depicted characters and stories in a different way from previous Disney media texts regarding Disney's main characters, overall named as Princesses, and the representation of race and ethnicity portrayed by this media conglomerate until that date (Robinson, 2016; Rooij, 2019; Sciretta, 2016; Yoshinaga, 2019). Over the majority of Disney's trajectory regarding its main characters in Princesses films (period 1937 - 2014, prior to *Moana's* launch), there has been a lack of representation of diverse cultural backgrounds that come from other regions of the planet rather than Europe (Kelly-Ware, 2018;

Lacroix, 2004). From a total of fourteen princesses (up to 2014 - last movie launched before *Moana*), there are only a few exceptions to this trend, such as Middle Eastern Jasmine (1992), Native American Pocahontas (1995), Chinese Mulan (1998), and Black American Tiana (2009). Also, the Latin American princess, Elena (2016), was only showcased on the Disney Channel, unlike the others who starred on global screens at the cinemas. The latter princess, Elena, was added to the research tools to present a more diverse set of options for children to choose from and talk about.

The lack of diversity in representation in global media consumed by children is concerning, as it perpetuates stereotypes and limits the exposure of children to different cultures and perspectives (Cubbage, 2019; Kolucki & Lemish, 2011; Mastro, 2015; Zhang et al., 2019). It is important for children to see main characters in stories who look like them and come from different backgrounds to foster inclusivity and understanding, besides boosting self-awareness and self-esteem (Durkin & Judge, 2001; Durkin et al., 2012; Quispe, 2022). Representation in media plays a crucial role in shaping the way children see themselves and others (Andrade et al., 2021; Christensen, 2004; Cubbage, 2019; Dittmer, 2021). By showcasing a wide range of diverse characters, media can help break down barriers and promote acceptance and empathy towards other cultures. Without proper representation, children may struggle to relate to characters on their favourite shows and movies, leading to feelings of exclusion and alienation. By including diverse characters in media, a more inclusive environment is created where all children feel seen and valued (Kolucki & Lemish, 2011). It is imperative for content creators to make a conscious effort to include diverse perspectives in their work to ensure that all children can see themselves reflected in the stories they consume. Ultimately, representation in media has the power to influence how children perceive themselves and the world around them, making it essential for promoting a more compassionate and understanding society (Soares, 2012; Trebbe et al., 2017; Vandenbosch, 2017).

Applying the concepts, theories, and methodologies from Latin American, Māori, European and scholars from other parts of the globe, this study will focus on how children audiences engage with the media, using ideas from the framework of cultural mediations (Bustamante, 2017; Escosteguy, 2018; Martín-Barbero, 2018) and funds of knowledge (Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005). It is believed by the researcher that children attending schools in Aotearoa have a better understanding of their cultural heritage and from the country's history and cultural legacy, therefore, it adds on to children's knowledge and perceptions of culture and ethnicities and empowers them with information to analyse and understand the places they belong to in a profound way. Through this interdisciplinary approach, we hope to shed light on the nuanced ways in which children navigate and interpret the media landscape, ultimately enhancing the comprehension by adding more subtle details of the role of media in shaping young minds in the context of New Zealand. This

study ultimately aims to foster a more informed and critical dialogue surrounding children's media consumption (Block & Buckingham, 2007; Schott & Lealand, 2010; Ville & Tartas, 2010), highlighting the need for culturally sensitive approaches to media research and analysis.

Moreover, the author of this paper believes that creating a substantial background involving discussions about diversity and inclusion helps to develop children's perceptions of themselves and of the world around them. Finally, children from today are the future leaders of tomorrow; they will run their communities, and it is crucial that they are equipped with a strong foundation of understanding and respect for diversity and inclusion so mistakes such as colonisation (Smith, 2021), racism (Baron & Banaji, 2006; Hardy, 2013), and any kind of discrimination does not continue to be repeated. Also, providing children with the necessary tools to enhance their understanding of culture will help them better understand who they are and accept diversity.

The educational system in Aotearoa and funds of knowledge

To help understand how children in Aotearoa perceive cultures, it is fundamental to understand how the educational system works in New Zealand because of the cultural background and history of this place besides being where children from the sample lived during data collection. Therefore, for this section, we will have a glimpse at The New Zealand Curriculum (Ministry of Education, 2015; New Zealand Ministry of Education, 2020) which is a national official document, and it is a framework that guides primary and secondary schools and kuras (Māori schools) to achieve its proposals and goals (Ministry of Education, 2015; New Zealand Ministry of Education, 2020). The document emphasises the importance of cultural diversity in the education of children aiming to create a more inclusive and equitable society by applying the concept of funds of

knowledge (González, 2005; Gonzalez et al., 2005; Si'ilata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005).

The concept of funds of knowledge supports and acknowledges the experiences, knowledge, and sociocultural practices of students and their families from linguistically and culturally diverse backgrounds (Gonzalez et al., 2005). In this sense, children and their families are regarded as intellectually capable, regardless of their social, physical, intellectual, economic, linguistic, or cultural circumstances (Esteban-Guitart, 2023; Gonzalez et al., 2005). This is a practice that aims to promote equality and fairness by fostering equal and collaborative relationships among teachers, students, and families. Through these relationships, it aims to establish a factual connection between educational practices in schools and the lives, contexts, and practices

of students. Its purpose is to assist students in the formation of their identities by encouraging critical self-awareness and understanding of their surroundings (Cooper et al., 2023; Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; Gonzalez et al., 2005).

In the schools that data was collected is possible to observe that those institutions promote a culturally diverse environment by celebrating special occasions such as Chinese New Year, Eid, Ramadan, Diwali, Matariki, as well as promoting students' ethnicities in events such as Cultural Parade, Identity Day, and more, just to cite a few mentioned in the interviews with the children and

their families. Those events welcome children and their whānau (families) to being part of the planning and production allowing people that belong to those cultures to show and explain about them to children and whānau from other cultural backgrounds. The researcher believes that the educational system in Aotearoa allows children to being more aware of cultural differences and being more receptive and inclusive to those differences because they are celebrated on a regular basis at schools. Therefore, children in Aotearoa have a capacity to identify cultural traits since young age as six-years old, for instance. More about this will be discussed in the findings section below.

Cultural mediations

Although the cultural mediations (Martin-Barbero, 2006) concept was not developed focused on children or educators nor educational systems, similarly to the funds of knowledge concept, it refers to what audiences bring in regarding their perceptions of the world and, consequently, how they make sense of the media. Cultural mediation, although not described by Martin-Barbero as such, is a concept that decolonises the theoretical framework to analyse media consumption, moving away from the equation producer-receptor that the Frankfurt School (Tarr, 2017) long promoted in Latin America. The concept of cultural mediation was conceived by the lenses of Martin-Barbero who, as a semiotician, perceived audiences as creators of meaning from the media texts. While living in Latin America and researching telenovelas, Martin-Barbero observed that the audiences create meaning by the media texts through their live experiences rather than the media text itself. Also, cultural mediation perceives audiences as co-creators of meaning while exchanging ideas about the media and about the world on a daily basis through ordinary conversations at home, at school, or anywhere else. Although Martin-Barbero's studies focus mainly on adults and television, his framework is applied to other research topics such as graphic design (Acosta, 2020), technology

and culture (Barbero, 2006), journalism (Felippi & Escosteguy, 2013), representation of black children in advertising (Gomes, 2017), alternative media (Vicente & Rebêlo, 2022), and more.

The idea of mediation focuses on how the audiences make sense of what they have consumed through the media, and it recognises that the process of creating meaning from the media it is not an isolated event but rather a collective experience in exchanging ideas about any topic showcased in a media text. For example, what families discuss around the table during dinner matters as much as what people talk about and share during work breaks or at school. Mediation is about sharing and creating new meanings. It acknowledges that media is not powerful enough to dominate people's minds. Working with a theory of mediation allows researchers to perceive audiences as being intelligent and able to think independently from the media. For Martin-Barbero, thinking about mediation is to think about the mass (the audiences) in a way that is not dualistic (producer – receptor). It is to think about the relation of the media with the people and the relation of people with the media (Scolari, 2015). In other words, cultural mediation is to understand how audiences make sense of the media.

Multiculturalism in Aotearoa

In order to understand how children make sense of the media, it is important to highlight the cultural and demographic background of the research sample. Aotearoa is a multicultural place (Zalipour & Athique, 2016) and, in order to comprehend New Zealand multiculturalism, it is necessary to go back in time and have a look at Te Tiriti o Waitangi, The Treaty of Waitangi, which historically intertwined with the preservation of Māori culture and multiculturalism in Aotearoa. The signing of the Treaty on the 6th of February in 1840 marked the beginning of a complex relationship between the native Māori and the European settlers, Pākehā (Anderson et al., 2014). The Treaty guaranteed Māori rights and protection of their lands, but its interpretation and implementation have been the subject of ongoing debate and conflict (Anderson et al., 2014; Dewes, 2022). Despite attempts to promote biculturalism and uphold the Treaty partnership, Māori still confront systemic discrimination and marginalisation including regarding their language and culture (Cooper et al., 2023). This history underscores the importance of addressing power imbalances and promoting genuine inclusivity in the country's multicultural framework (Spoonley, 2020). Although Te Tiriti o Waitangi acknowledges Māori and Pākehā as the foundational bicultural groups of New Zealand since the first half of

the nineteenth century, currently, Aotearoa has increasingly become a multicultural population, comprising of over one quarter being born overseas (27.4%), and by presenting five major ethnic groups in its composition, such as New Zealand Pākehā (or European New Zealanders) with 70.2% (3,2 million), Māori with 16.5% (0.77 million), Asian with 15.1% (0.70 million), Pasifika (or Pacific Peoples) representing 8.1% (0.38 million), and MELAA (Middle Eastern, Latin American and African) comprising of 1.5% (0.07 million) of the total population (Stats NZ, 2023). Subsequent waves of migration from Europe, Asia, and the Pacific Islands have significantly enriched the diverse cultural tapestry of New Zealand (Anderson et al., 2014; Zalipour & Athique, 2016). It is important to note that children's whānau from the research sample comprise of more than twenty countries of origin, which mirrors this multicultural landscape that evolves in Aotearoa. Similarly to being part of a multicultural environment, by exposing children to a variety of cultures, traditions, and perspectives, it enhances develop a greater understanding and appreciation for the world around the children. Additionally, children from diverse backgrounds when seeing themselves represented in the media, providing a sense of validation and empowerment (Kolucki & Lemish, 2011; Lemish, 2015a, 2015b; Lemish & Götz, 2017; Trebbe et al., 2017).

Sample and methodology

The sample presented in this journal article comes from a broader data collection that involved a heterogeneous sample of individuals from different cultural origins, aged between five and twelve years old, including both males and females, and residing in Aotearoa. The original study that gave rise to this article encompassed two sets of data collection: one involving face-to-face interactions and the other involving online environments. This journal article will specifically concentrate on the second set of data collection, which occurred in Aotearoa during the pandemic. Data from a set of twenty participants (children) will be discussed here. Children were required to take online surveys and engage in virtual interviews for the purpose of data gathering. To deepen our comprehension of how children perceive culture represented in global animated films I also conducted online interviews with parents. These interviews aimed to shed light on the impact of family dynamics on children's understandings of culture and cultural identity, children's media consumption habits, as well as the influence of the schools and communities to which they belong to (Arias & Punyanunt-Carter, 2017; Jacobs, 2023; Ware et al., 2018).

To understand if and how these children relate to their representations through global animated films such as Disney's and Pixar's, I used a triangulation of methods (Ólafsson et al., 2013) to obtain the necessary information for my research: survey (Weerakkody, 2009), interview (Tisdall et al., 2009), wānanga (Pihama et al., 2015), and pūrākau (Ware et al., 2018) approaches. Through the survey, I was able to gather quantitative data on the children's exposure to and preferences for animated films. The interviews allowed me to delve deeper into their perceptions and understandings of the characters and storylines. The wānanga sessions provided a space for group discussions and collective knowledge-sharing, while the pūrākau approach helped uncover any cultural connections and nuances present in their interpretations. By combining these methods, I was able to gain a comprehensive understanding of how these children engage with global animated films.

The survey method (Weerakkody, 2009) allowed me to engage in conversations about children's family backgrounds and children's school activities about identity and culture, besides focusing on Disney and Pixar films and their main characters. Also, there was a dedicated session about Moana because of the story representing a Pasifika character (Nauta, 2018; Rechtshaffen, 2016; Rika, 2016; Tamaira & Fonoti, 2018; Tamaira et al., 2018) in a global animated film and due to Aotearoa being geographically in the South Pacific and comprising of populations from the Pacific Islands besides its native people, Māori, which are also considered Pacific People (Centennial Branch & Department of Internal Affairs, 2016).

The interviews (Weerakkody, 2009) provided more in-depth (Tisdall et al., 2009) insights into how the children personally related to the characters and themes depicted in the films. Through these conversations, I was able to delve into the emotional and psychological impact that these animated films had on the children, as well as how they perceived different cultures and identities by listening to children's and parents' stories (Pihama et al., 2015). The combination of the survey and interviews allowed me to see how factors such as age, gender, and cultural background influenced the way children interpreted and connected with the films. In particular, the discussions about Moana (film) highlighted the importance of representation and diversity in children's media and how it can shape their perceptions of themselves and others.

The study aimed to obtain a comprehensive understanding of the elements that impact children's media preferences and viewing patterns by including parents in the research process. The results of this study are anticipated to provide useful knowledge to the continuing discourse on the influence of popular media on the development and socialisation of youngsters. The investigation on children's perspectives on Disney and Pixar media texts originated from a curiosity to gain a deeper comprehension of how the convergence of cultural portrayal, the educational system in New Zealand, and home dynamics influence the development of young individuals.

Finally, linking back to the concept of cultural mediation (section above), the idea to apply this framework to the data collected is because of the polemical scenario of Moana's launch (Constante, 2016). Māori and Pasifika scholars were divided by opinions of support (Hereniko, 2017) and rejection (Pihama, 2017) of the film. The first, due to Disney creating a group of scholars, called Oceanic Story Trust, that helped the company to create Moana's film details, from

geographers to story makers. And the second, of accusing Disney to perpetuate colonialism and cultural appropriation due the fact that the biggest media conglomerate on the planet (Birkinbine et al., 2016) created a global media text, Moana, to profit over indigenous exploitation. My idea for this study was to understand children's perceptions of the film Moana, alongside their observations of other fifteen films regarding representations of culture.

Findings

The findings from the children's interviews of relations between stories, main characters, and Aotearoa will be explored in this paper due to Aotearoa being where research participants lived while data was collected. In this sense, as the concept of funds of knowledge (Esteban-Guitart, 2023; Gonzalez et al., 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005) states, the researcher could allow children to bring into the discussion what research participants know about and how they perceive New Zealand, as well as understand the factors that might influence children's perceptions of the movies and its characters as being related to the cultural mediations of the audience (Martín-Barbero, 2018; Scolari, 2015).

Starting from connections made by the children between the films and Aotearoa, sixty per cent (60%) of the respondents stated that Moana's story could have taken place in Aotearoa New Zealand, followed by Tangled (40%), and Brave (35%) as the three most cited films. Amongst the reasons why those stories could be from Aotearoa, children explained that "Because of Maui, and his families and the old stories. And the shiny crab. And the Tiki face when he jumped down and the month opened. Yeah, I think that's a Tiki face" (eight-year-old boy), here the child refers to Hei Tiki (Hei Tiki, n.d.; Keane, 2006) which is considered the first Māori. Then, the boy continued, "And I heard a story about Maui and the fishing hook. He hooked the sting ray, big sting ray that looks like the land [referring to the North Island legend]. That's why the nature lady green [Te Fiti] and he [Maui] said: 'She [Te Fiti] loved me pulling the islands up'.

So I think he pulled the sting ray kind of island up. So that's why this other half of New Zealand that's up". In this aspect, the child connected the landscape of Aotearoa and the Māori stories he learnt at school to his interpretation of the film as being from New Zealand.

Another child made comments about the films from the sample and referred to Pixar's Coco (2017) as possibly being from Aotearoa, "because they are people. Like real normal people", the child was referring to the fact the Pixar animation was more realistic than the other films presented in the survey. Moving forward, when thinking about which of the films could be from Aotearoa, she said, "Not Frozen, because there is no snow here, only the ones that melt.". She then talked about Disney's Elena, "Elena because they look like real people and that's mainly all my answers.", and kept commenting on the following, "Moana because there is a lot of beaches here.", "Pocahontas because of the nature.", "I think Ariel [Little mermaid] was from New Zealand because of the beaches.", "Not Princess and the frog. Essentially there is NO frogs here.", and then she completed, with the following sentence, "I think Toy Story because looks like real people. Real, real people.". It is possible to note that this six-year-old girl made most of her comments based on relation with landscape and environment, when commenting on why she thought those films could or could not be from Aotearoa and on the style of animation. For her, the more realistic the animation, the more she could compare to being from where she comes from, in this case, New Zealand.

Frequently, children mentioned that Moana (character) is from Aotearoa “because she has a waka,” where waka [canoe] is a Māori term that a child could understand if they lived in Aotearoa. Children did not mention that ‘Moana has a boat’. Instead, they provided a specific term, waka, emphasising its distinct Māori cultural identity. Their idea stems from their residence in Aotearoa, where in Māori and Pasifika cultures, the term used to refer to this vessel is waka, not “boat”. In these cultures, a waka holds deep cultural significance and is an integral part of their identity and history (Barclay-Kerr, 2006). It is not simply a mode of transportation, but a symbol of connection to their ancestors and the land and sea (Pouwhare, 2020). By introducing Moana as having a waka instead of a boat, children from this study are subtly weaving in these cultural nuances and honouring the traditions of the Māori people they are perceiving around them in New Zealand and associating those traits as also being represented in Moana’s story. One notable finding was the high frequency (75%, n = 15) of references to Moana (character) as being from Māori heritage. When queried about the reason for saying Moana belongs to a Māori background, children would respond by mentioning their exposure to te reo Māori Language week at school, and some commenting that had watched the film dubbed in te reo. Thus, in the perspective of the child, Moana is considered to be of Māori descent, because some children watched the film dubbed in te reo, although Disney portrayed the character as being Polynesian (Pihama, 2017; Tamaira & Fonoti, 2018). In addition, according to the children, the necklace worn by Moana appears to have Māori influences, as does her overall style of dress. Moana’s necklace resembles

a Koru, which is a greenstone artwork called pounamu (Keane, 2006) which is a design made by Māori artists (Arrowtown Stonework, n.d.).

For children, the association between te reo Māori language week, watching Moana dubbed in te reo Māori, and living in Aotearoa, adds to their knowledge background aspects they learnt from school, and by living in the country and experiencing its culture, therefore, making children associate quite straightforwardly that Moana is Māori. These associations is what Martin-Barbero calls as cultural mediations, which means where children are taking their ideas from and creating their (children’s) knowledge.

When it comes to Disney’s Moana character, Maui, children frequently associated him as being from Aotearoa, specifically as a member of the Māori community. For example, a boy commented about Maui’s clothes, “I’m pretty sure you can get those clothes around the country.”, referring to Māori garments. When followed up with this observation, the subsequent comment was made associating Moana’s character Maui as being Māori due to his tattoos, therefore, one could label the character as of Māori descent. Another child, from a Māori background, referred to Maui as resembling a family member, “Oh, he (Maui) looks like my uncle!”, the eight-year-old boy exclaimed.

Since the conversation could range over twenty-four main characters¹ from sixteen films², another character cited by the children as having connections to Aotearoa was Frozen’s Kristoff. For instance, when I asked, “Why is Kristoff from New Zealand?”, a child mentioned, “Because he resembles my father.”. Wanting to know further

1 Main characters in alphabetical order: Alladin (Disney’s Alladin), Anna (Disney’s Frozen), Ariel (Disney’s The Little Mermaid), Aurora (Disney’s Sleeping Beauty), Beast (Disney’s The Beauty and The Beast), Belle (Disney’s The Beauty and The Beast), Buzz (Pixar’s Toy Story), Cinderella (Disney’s Cinderella), Elena (Disney’s Elena of Avalor), Elsa (Disney’s Frozen), Genie (Disney’s Alladin), Jasmine (Disney’s Alladin), Kristoff (Disney’s Frozen), Maui (Disney’s Moana), Merida (Pixar’s Brave), Miguel (Pixar’s Coco), Moana (Disney’s Moana), Mulan (Disney’s Mulan), Pocahontas (Disney’s Pocahontas), Prince Adam (Disney’s The Beauty and The Beast), Rapunzel (Disney’s Tangled), Snow White (Disney’s Snow White), Tiana (Disney’s The Princess and The Frog), and Woody (Pixar’s Toy Story).

2 Disney films in alphabetical order: Alladin (1992), Cinderella (1950), Frozen (2014), Moana (2016), Mulan (1998), Pocahontas (1995), Sleeping Beauty (1959), Snow White (1937), Tangled (2010), The Beauty and The Beast (1991), The Little Mermaid (1989), The Princess and The Frog (2009). Pixar films in alphabetical order: Brave (2012), Coco (2017), and Toy Story (1995). The only TV show used in the sample was Elena of Avalor (2016), from Disney Channel.

details about the association, the question was made, "Is it because of the colour of his skin? Or the colour of his hair?". Then, the child would share, "He's just like people you see around [New Zealand]". According to another child, Kristoff is a kiwi (nickname for a New Zealander) because "He seems not to have an accent.", meaning that Kristoff, who looks like a Pākehā or European New Zealander due to this white skin colour and bright hair colour and light-coloured eyes, automatically does not seem to have an accent, which suggests that people who have an accent are not from Aotearoa, or that people with those physical traits do not seem to have accent. "What is a person that doesn't look to have an accent?", I continued. And they remarked, "It appears to be him [Kristoff]." In this sense, Kristoff has a kiwi physical appearance, which also brought up the discussion of how a kiwi person looks like. To emphasise, Kristoff has a very European, white appearance. That was, in fact, one of the most significant ideas encountered within the discussions with children, because they connected an intangible element, like one's accent, to a cultural background originating from one of the nation's majority ethnic groups, New Zealand European or Pākehā.

However, the main factor that had a significant impact on the research results is when children would say, "I see people like them around me." (six year old girl) when referring to both Māori and Pākehā associations from the characters, mostly

cited as Maui for Māori and Kristoff and Woody, from Toy Story (1995). It is believed that New Zealand provides children with opportunities to explore and comprehend diverse cultures due to its multicultural background and educational set. Consequently, children frequently engaged with individuals from diverse cultural backgrounds in both their local communities and educational institutions. From this data collection, it was evident that individuals from non-pākehā cultural backgrounds displayed a higher tendency to observe distinctions in language, accent, cuisine, and other non-physical attributes. The educational experiences of children significantly influenced how they perceived culture and various ethnic groups. In general, children focused on the depiction of their own culture and traditions in Disney and Pixar films presented in the research sample. The importance of seeing characters from similar backgrounds in mainstream media was explored, as it helps individuals feel represented and included (Lemish, 2015a; Lemish & Götz, 2017). The absence of diversity in Disney's earlier films was a subject of conversation among the children, who expressed their desire to witness a greater representation of more diverse characters in upcoming films. For example, a child described the desire of seeing a Disney Princess "like me", pointing to her prescription glasses, as well as another boy from a Chinese background saying he would like to watch characters in global productions that would have "the eyes like mine", indicating his eyes shape.

Conclusion

Since the data collection of this study took place in Aotearoa and involved children from primary schools, the main ideas behind funds of knowledge and the cultural diversity principles found in the data collection not only fostered a sense of belonging and acceptance amongst children but also promoted a sense of unity and mutual respect among different cultural groups, mainly towards Māori. By embracing cultural diversity, schools can create a more inclusive and supportive environment for students from all walks of life.

In relation to children's cultural mediation, their overall perceptions of Moana's cultural background was connected to Māori and Pasifika heritage. Children connected their answers to their live experiences at home and at school, meaning that it is not that children did not pay attention to the film, or that they do not have knowledge of what a New Zealander looks like, or perhaps children did not understand the film properly. Instead, it is that the children's answers told the researcher that they created meaning of the character Moana in association with Aotearoa using multiple sources of information, for example, from their school over te reo Māori language week and watching the film dubbed in te reo.

Moving forward, it is crucial for schools to continue to prioritise cultural diversity as a foundational principle in their educational practices because Aotearoa is a multicultural place and it will become even more diverse in the forthcoming years (Spoonley, 2020; The University of Waikato, 2024) which will likely

to lead to an increase of numbers of children in schools in New Zealand from multicultural backgrounds that go beyond Māori and Pākehā.

In terms of representation of ethnicities and race in media target at children, big media conglomerates such as Disney should continue to strive for more diverse representation in its films to reflect the multicultural world we live in. Princesses and main characters from various regions and ethnicities should be given equal opportunities to shine on cinemas inspiring children all around the world.

Lastly, asking children about their perceptions and not only discussing children's topics from an adult point of view enhances our academic understanding of children's perspectives of the media, what they consume, and how they make sense of the world. By valuing children's opinions and experiences, we can empower future generations to create positive transformations and, therefore, create inclusive and diverse communities based on understanding and respect. Prioritizing children's welfare and learning is essential for cultivating a culture that promotes inclusiveness and acceptance from an early age. Asking children about their understanding of the world in conjunction with a more diverse set of media targeted at youngsters and an educational system that celebrates cultural diversity instead of monocultures fosters an appreciation for diversity and inclusion at an early age and promotes empathy and understanding, laying the foundation for a fair world in future generations.

Ouvindo as crianças:

Percepções das crianças sobre cultura e etnias em filmes globais de animação em Aotearoa, Nova Zelândia

Palavras-chave

Mediações culturais, Moana da Disney, Fundos de conhecimento, Filmes de animação globais, Pesquisa com crianças.

Resumo

Este estudo tem como objetivo analisar as opiniões e ideias das crianças sobre representações de culturas em filmes de animação globais. A principal ideia por trás deste artigo de jornal é dar voz às crianças que consomem esses textos de mídia. Este artigo destacará as respostas das crianças a pesquisas on-line e entrevistas individuais da segunda parte da coleta de dados realizada em Aotearoa, Nova Zelândia, durante três anos. Como estrutura teórica, conceitos e teorias como fundos de conhecimento (Gonzalez, 2005), mediação cultural (Martin-Barbero, 2006) e multiculturalismo (Zalipour & Athique, 2016) são usados para apoiar o cenário social e cultural em que os participantes

da pesquisa viveram durante a coleta de dados. As entrevistas com as crianças tinham como objetivo discutir dezesseis filmes da Disney e da Pixar e seus respectivos vinte e quatro personagens principais. O objetivo da conversa era entender de onde as crianças acham que os personagens dos filmes podem ter vindo e, portanto, entender a que contexto cultural as crianças acreditam que esses personagens pertencem. De acordo com os resultados da pesquisa, alguns fatores podem contribuir para que as crianças compreendam as representações da cultura na mídia, como as escolas que frequentam e as atividades que desenvolvem nesses ambientes educacionais.

Introdução

Este artigo apresenta os resultados de um estudo mais amplo discutido em uma apresentação durante a LINK 2023: Conferência Internacional de Prática e Pesquisa em Design e Sul Global (Spieker, 2023). As principais ideias exploradas neste artigo da revista referem-se às percepções das crianças sobre os principais personagens e filmes da Disney e da Pixar (mais detalhes na seção de metodologia) e às associações feitas pelas crianças entre os personagens e as histórias e suas possíveis origens culturais, bem como identificações pessoais com os papéis principais nesses filmes. O foco desta revista é ouvir as ideias das crianças e dar-lhes voz para expressar suas crenças sobre cultura, identidade e a Nova Zelândia como um lugar e o mundo, principalmente porque Aotearoa é uma nação cada vez mais diversificada atualmente e ainda mais nos próximos anos (Spoonley, 2020; Stats NZ, 2023). Além disso, para entender a consciência cultural das crianças, a pesquisadora usa estudos culturais e estudos de recepção latino-americanos devido à sua origem e ao fato de sua pesquisa e trabalho acadêmico serem dessa região. Principalmente, dar voz ao público é altamente defendido por estudiosos latino-americanos, como Martin-Barbero (2006), Jacks (Jacks & Wottrich, 2016), Escosteguy (2023) e Antonioli (2023).

Para ajudar a entender os pontos de vista das crianças sobre cultura, etnia e identidade, os filmes da Disney e da Pixar foram escolhidos para criar uma conversa sobre o tópico das percepções das crianças sobre a cultura na mídia global, como uma forma de o pesquisador encontrar pontos de interesse (Si'ilata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005) nas crianças da amostra. O interesse por esse tópico surgiu desde o lançamento do filme *Moana* (doravante *Moana*) da Disney, em novembro de 2016. Observou-se que esse filme retratava personagens e histórias de forma diferente dos textos anteriores da mídia da Disney em relação às personagens principais da Disney, em geral nomeadas como princesas, e à representação de raça e etnia retratada por esse conglomerado de mídia até aquela data (Robinson, 2016; Rooij, 2019; Sciretta, 2016; Yoshinaga, 2019). Durante a maior parte da trajetória da Disney em relação a suas personagens principais nos filmes de princesas

(período de 1937 a 2014, antes do lançamento de *Moana*), houve uma falta de representação de diversas origens culturais provenientes de outras regiões do planeta em vez da Europa (Kelly-Ware, 2018; Lacroix, 2004). De um total de quatorze princesas (até 2014 - último filme lançado antes de *Moana*), há apenas algumas exceções a essa tendência, como Jasmine do Oriente Médio (1992), Pocahontas nativa americana (1995), Mulan chinesa (1998) e Tiana negra americana (2009). Além disso, a princesa latino-americana, Elena (2016), só foi exibida no Disney Channel, ao contrário das outras que estrelaram nas telas globais dos cinemas. Essa última princesa, Elena, foi adicionada às ferramentas de pesquisa para apresentar um conjunto mais diversificado de opções para as crianças escolherem e falarem sobre ela.

A falta de diversidade na representação na mídia global consumida por crianças é preocupante, pois perpetua estereótipos e limita a exposição das crianças a diferentes culturas e perspectivas (Cubbage, 2019; Kolucki & Lemish, 2011; Mastro, 2015; Zhang et al., 2019). É importante que as crianças vejam nas histórias personagens principais que se pareçam com elas e tenham origens diferentes para promover a inclusão e a compreensão, além de aumentar a autoconsciência e a autoestima (Durkin & Judge, 2001; Durkin et al., 2012; Quispe, 2022). A representação na mídia desempenha um papel crucial na formação da maneira como as crianças veem a si mesmas e aos outros (Andrade et al., 2021; Christensen, 2004; Cubbage, 2019; Dittmer, 2021). Ao apresentar uma ampla gama de personagens diversos, a mídia pode ajudar a quebrar barreiras e promover a aceitação e a empatia em relação a outras culturas. Sem uma representação adequada, as crianças podem ter dificuldades para se relacionar com os personagens de seus programas e filmes favoritos, o que leva a sentimentos de exclusão e alienação. Ao incluir personagens diversos na mídia, cria-se um ambiente mais inclusivo em que todas as crianças se sentem vistas e valorizadas (Kolucki & Lemish, 2011). É imperativo que os criadores de conteúdo façam um esforço consciente para incluir perspectivas diversas em seu trabalho para garantir que todas as crianças possam se ver refletidas nas histórias que consomem. Em última

análise, a representação na mídia tem o poder de influenciar a forma como as crianças percebem a si mesmas e o mundo ao seu redor, tornando-a essencial para promover uma sociedade mais compassiva e compreensiva (Soares, 2012; Trebbe et al., 2017; Vandenbosch, 2017).

Aplicando os conceitos, as teorias e as metodologias de estudiosos latino-americanos, maoris, europeus e de outras partes do mundo, este estudo se concentrará em como o público infantil se envolve com a mídia, usando ideias da estrutura de mediações culturais (Bustamante, 2017; Escosteguy, 2018; Martín-Barbero, 2018) e fundos de conhecimento (Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005). O pesquisador acredita que as crianças que frequentam escolas em Aotearoa têm uma melhor compreensão de seu patrimônio cultural e da história e do legado cultural do país, portanto, isso aumenta o conhecimento e as percepções das crianças sobre cultura e etnias e as capacita com informações para analisar e compreender profundamente os lugares aos quais pertencem. Por meio dessa abordagem interdisciplinar, esperamos lançar luz sobre as formas sutis com que as crianças navegam e interpretam o

cenário da mídia, melhorando a compreensão ao acrescentar detalhes mais sutis sobre o papel da mídia na formação de mentes jovens no contexto da Nova Zelândia. Em última análise, este estudo tem como objetivo promover um diálogo mais informado e crítico sobre o consumo de mídia pelas crianças (Block & Buckingham, 2007; Schott & Lealand, 2010; Ville & Tartas, 2010), destacando a necessidade de abordagens culturalmente sensíveis à pesquisa e análise de mídia.

Além disso, o autor deste artigo acredita que a criação de um contexto substancial que envolva discussões sobre diversidade e inclusão ajuda a desenvolver as percepções das crianças sobre si mesmas e sobre o mundo ao seu redor. Por fim, as crianças de hoje são os futuros líderes de amanhã; elas administrarão suas comunidades, e é fundamental que estejam equipadas com uma base sólida de compreensão e respeito pela diversidade e inclusão para que erros como colonização (Smith, 2021), racismo (Baron & Banaji, 2006; Hardy, 2013) e qualquer tipo de discriminação não continuem a se repetir. Além disso, fornecer às crianças as ferramentas necessárias para aumentar sua compreensão da cultura as ajudará a entender melhor quem elas são e a aceitar a diversidade.

O sistema educacional em Aotearoa e os fundos de conhecimento

Para ajudar a entender como as crianças de Aotearoa percebem as culturas, é fundamental entender como o sistema educacional funciona na Nova Zelândia devido ao contexto cultural e à história desse lugar, além de ser onde as crianças da amostra moravam durante a coleta de dados. Portanto, nesta seção, daremos uma olhada no Currículo da Nova Zelândia (Ministério da Educação, 2015; Ministério da Educação da Nova Zelândia, 2020), que é um documento oficial nacional, e é uma estrutura que orienta as escolas primárias e secundárias e as kuras (escolas maori) a atingir suas propostas e metas (Ministério da Educação, 2015; Ministério da Educação da Nova Zelândia, 2020). O documento enfatiza a importância da diversidade cultural na

educação das crianças com o objetivo de criar uma sociedade mais inclusiva e equitativa, aplicando o conceito de fundos de conhecimento (González, 2005; Gonzalez et al., 2005; Si'ilata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005). O conceito de fundos de conhecimento apoia e reconhece as experiências, o conhecimento e as práticas socioculturais dos alunos e de suas famílias de origens linguística e culturalmente diversas (Gonzalez et al., 2005). Nesse sentido, as crianças e suas famílias são consideradas intelectualmente capazes, independentemente de suas circunstâncias sociais, físicas, intelectuais, econômicas, linguísticas ou culturais (Esteban-Guitart, 2023; Gonzalez et al., 2005). Essa é uma prática que visa a promover a igualdade e a justiça

ao fomentar relações de igualdade e colaboração entre professores, alunos e famílias. Por meio dessas relações, ela visa estabelecer uma conexão factual entre as práticas educacionais nas escolas e as vidas, os contextos e as práticas dos alunos. Seu objetivo é auxiliar os alunos na formação de suas identidades, incentivando a autoconsciência crítica e a compreensão de seu ambiente (Cooper et al., 2023; Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; Gonzalez et al., 2005).

Nas escolas em que os dados foram coletados, é possível observar que essas instituições promovem um ambiente culturalmente diversificado ao celebrar ocasiões especiais como o Ano Novo Chinês, Eid, Ramadã, Diwali, Matariki, bem como ao promover as etnias dos alunos em eventos como o Desfile

Cultural, Dia da Identidade e outros, apenas para citar alguns mencionados nas entrevistas com as crianças e suas famílias. Esses eventos acolhem as crianças e seus whānau (famílias) como parte do planejamento e da produção, permitindo que as pessoas que pertencem a essas culturas mostrem e expliquem sobre elas às crianças e aos whānau de outras origens culturais. O pesquisador acredita que o sistema educacional em Aotearoa permite que as crianças estejam mais conscientes das diferenças culturais e sejam mais receptivas e inclusivas a essas diferenças porque elas são celebradas regularmente nas escolas. Portanto, as crianças de Aotearoa têm a capacidade de identificar traços culturais desde os seis anos de idade, por exemplo. Mais informações sobre isso serão discutidas na seção de resultados abaixo.

Mediações culturais

Embora o conceito de mediações culturais (Martin-Barbero, 2006) não tenha sido desenvolvido com foco em crianças ou educadores nem em sistemas educacionais, da mesma forma que o conceito de fundos de conhecimento, ele se refere ao que o público traz em relação às suas percepções do mundo e, conseqüentemente, como ele dá sentido à mídia. A mediação cultural, embora não seja descrita por Martin-Barbero como tal, é um conceito que descoloniza a estrutura teórica para analisar o consumo de mídia, afastando-se da equação produtor-receptor que a Escola de Frankfurt (Tarr, 2017) promoveu por muito tempo na América Latina. O conceito de mediação cultural foi concebido pelas lentes de Martin-Barbero que, como semioticista, percebia o público como criador de significado dos textos da mídia. Enquanto vivia na América Latina e pesquisava telenovelas, Martin-Barbero observou que o público cria significado para os textos da mídia por meio de suas experiências ao vivo, e não pelo texto da mídia em si. Além disso, a mediação cultural percebe o público como cocriador de significado ao trocar ideias sobre a mídia e sobre o mundo diariamente por meio de conversas comuns em casa, na escola

ou em qualquer outro lugar. Embora os estudos de Martin-Barbero se concentrem principalmente em adultos e na televisão, sua estrutura é aplicada a outros tópicos de pesquisa, como design gráfico (Acosta, 2020), tecnologia e cultura (Barbero, 2006), jornalismo (Felippi & Escosteguy, 2013), representação de crianças negras na publicidade (Gomes, 2017), mídia alternativa (Vicente & Rebêlo, 2022) e muito mais.

A ideia de mediação se concentra em como o público dá sentido ao que consumiu por meio da mídia e reconhece que o processo de criação de significado a partir da mídia não é um evento isolado, mas sim uma experiência coletiva de troca de ideias sobre qualquer tópico apresentado em um texto de mídia. Por exemplo, o que as famílias discutem ao redor da mesa durante o jantar é tão importante quanto o que as pessoas falam e compartilham durante os intervalos do trabalho ou na escola. A mediação tem a ver com compartilhar e criar novos significados. Ela reconhece que a mídia não é poderosa o suficiente para dominar a mente das pessoas. Trabalhar com uma teoria de mediação permite que os pesquisadores percebam

os públicos como inteligentes e capazes de pensar independentemente da mídia. Para Martin-Barbero, pensar sobre mediação é pensar sobre a massa (os públicos) de uma forma que não seja dualista (produtor - receptor). É pensar sobre a relação da

mídia com as pessoas e a relação das pessoas com a mídia (Scolari, 2015). Em outras palavras, a mediação cultural é entender como o público dá sentido à mídia.

Multiculturalismo em Aotearoa

Para entender como as crianças entendem a mídia, é importante destacar o histórico cultural e demográfico da amostra da pesquisa. Aotearoa é um lugar multicultural (Zalipour & Athique, 2016) e, para compreender o multiculturalismo da Nova Zelândia, é necessário voltar no tempo e dar uma olhada no Te Tiriti o Waitangi, o Tratado de Waitangi, que historicamente se entrelaçou com a preservação da cultura maori e o multiculturalismo em Aotearoa. A assinatura do Tratado em 6 de fevereiro de 1840 marcou o início de um relacionamento complexo entre os nativos maoris e os colonizadores europeus, Pākehā (Anderson et al., 2014). O Tratado garantiu os direitos dos Māori e a proteção de suas terras, mas sua interpretação e implementação têm sido objeto de debates e conflitos contínuos (Anderson et al., 2014; Dewes, 2022). Apesar das tentativas de promover o biculturalismo e defender a parceria do Tratado, os maoris ainda enfrentam discriminação e marginalização sistêmicas, inclusive em relação ao seu idioma e cultura (Cooper et al., 2023). Esse histórico ressalta a importância de abordar os desequilíbrios de poder e promover a inclusão genuína na estrutura multicultural do país (Spoonley, 2020). Embora o Te Tiriti o Waitangi reconheça os maoris e os paquistaneses como os grupos biculturais fundamentais da Nova Zelândia desde a primeira metade do século XIX, atualmente, Aotearoa tem se tornado cada vez mais

uma população multicultural, composta por mais de um quarto de nascidos no exterior (27,4%), e apresentando cinco grandes grupos culturais (4%) e por apresentar cinco grupos étnicos principais em sua composição, como os neozelandeses Pākehā (ou neozelandeses europeus) com 70,2% (3,2 milhões), os maoris com 16,5% (0,77 milhão), os asiáticos com 15,1% (0,70 milhão), os pasifika (ou povos do Pacífico) representando 8,1% (0,38 milhão) e os MELAA (Oriente Médio, América Latina e África) compreendendo 1,5% (0,07 milhão) da população total (Stats NZ, 2023). Ondas subsequentes de migração da Europa, Ásia e Ilhas do Pacífico enriqueceram significativamente a diversidade cultural da Nova Zelândia (Anderson et al., 2014; Zalipour & Athique, 2016). É importante observar que os whānau das crianças da amostra da pesquisa são de mais de vinte países de origem, o que reflete esse cenário multicultural que se desenvolve em Aotearoa. Da mesma forma que fazer parte de um ambiente multicultural, expor as crianças a uma variedade de culturas, tradições e perspectivas aumenta o desenvolvimento de uma maior compreensão e apreciação pelo mundo ao redor das crianças. Além disso, as crianças de diversas origens, ao se verem representadas na mídia, proporcionam uma sensação de validação e capacitação (Kolucki & Lemish, 2011; Lemish, 2015a, 2015b; Lemish & Götz, 2017; Trebbe et al., 2017).

Amostra e metodologia

A amostra apresentada neste artigo da revista é proveniente de uma coleta de dados mais ampla que envolveu uma amostra heterogênea de indivíduos de diferentes origens culturais, com idades entre cinco e doze anos, incluindo homens e mulheres, e residentes em Aotearoa. O estudo original que deu origem a este artigo abrangeu dois conjuntos de coleta de dados: um envolvendo interações face a face e outro envolvendo ambientes on-line. Este artigo da revista se concentrará especificamente no segundo conjunto de coleta de dados, que ocorreu em Aotearoa durante a pandemia. Os dados de um conjunto de vinte participantes (crianças) serão discutidos aqui. As crianças foram solicitadas a responder a pesquisas on-line e a participar de entrevistas virtuais para fins de coleta de dados. Para aprofundar nossa compreensão de como as crianças percebem a cultura representada em filmes globais de animação, também realizei entrevistas on-line com os pais. Essas entrevistas tinham como objetivo esclarecer o impacto da dinâmica familiar sobre o entendimento das crianças sobre cultura e identidade cultural, os hábitos de consumo de mídia das crianças, bem como a influência das escolas e comunidades às quais elas pertencem (Arias & Punyanunt-Carter, 2017; Jacobs, 2023; Ware et al., 2018).

Para entender se e como essas crianças se relacionam com suas representações por meio de filmes de animação globais, como os da Disney e da Pixar, usei uma triangulação de métodos (Ólafsson et al., 2013) para obter as informações necessárias para minha pesquisa: abordagens de pesquisa (Weerakkody, 2009), entrevista (Tisdall et al., 2009), wānanga (Pihama et al., 2015) e pūrākau (Ware et al., 2018). Por meio da pesquisa, consegui reunir dados quantitativos sobre a exposição e as preferências das crianças por filmes de animação. As entrevistas permitiram que eu me aprofundasse em suas percepções e entendimentos dos personagens e enredos. As sessões de wānanga proporcionaram um espaço para discussões em grupo e compartilhamento de conhecimento coletivo, enquanto a abordagem pūrākau ajudou a descobrir quaisquer conexões e nuances culturais presentes em suas interpretações. Ao combinar

esses métodos, consegui obter uma compreensão abrangente de como essas crianças se envolvem com filmes de animação globais.

O método de pesquisa (Weerakkody, 2009) me permitiu participar de conversas sobre o histórico familiar das crianças e as atividades escolares das crianças sobre identidade e cultura, além de focar nos filmes da Disney e da Pixar e em seus personagens principais. Além disso, houve uma sessão dedicada a *Moana* devido ao fato de a história representar um personagem Pasifika (Nauta, 2018; Rechtshaffen, 2016; Rika, 2016; Tamaira & Fonoti, 2018; Tamaira et al., 2018) em um filme de animação global e devido ao fato de Aotearoa estar geograficamente no Pacífico Sul e ser composta por populações das ilhas do Pacífico, além de seu povo nativo, os maoris, que também são considerados povos do Pacífico (Centennial Branch & Department of Internal Affairs, 2016).

As entrevistas (Weerakkody, 2009) forneceram percepções mais aprofundadas (Tisdall et al., 2009) sobre como as crianças se relacionavam pessoalmente com os personagens e temas retratados nos filmes. Por meio dessas conversas, pude me aprofundar no impacto emocional e psicológico que esses filmes de animação tiveram sobre as crianças, bem como na forma como elas perceberam diferentes culturas e identidades ao ouvir as histórias das crianças e dos pais (Pihama et al., 2015). A combinação da pesquisa e das entrevistas me permitiu ver como fatores como idade, gênero e histórico cultural influenciaram a maneira como as crianças interpretaram e se relacionaram com os filmes. Em particular, as discussões sobre *Moana* (filme) destacaram a importância da representação e da diversidade na mídia infantil e como isso pode moldar as percepções que elas têm de si mesmas e dos outros.

O objetivo do estudo era obter uma compreensão abrangente dos elementos que afetam as preferências de mídia e os padrões de visualização das crianças, incluindo os pais no processo de pesquisa. Espera-se que os resultados desse estudo forneçam conhecimento

útil para o discurso contínuo sobre a influência da mídia popular no desenvolvimento e na socialização dos jovens. A investigação sobre as perspectivas das crianças em relação aos textos de mídia da Disney e da Pixar originou-se da curiosidade de obter uma compreensão mais profunda de como a convergência da representação cultural, o sistema educacional da Nova Zelândia e a dinâmica doméstica influenciam o desenvolvimento dos jovens.

Por fim, voltando ao conceito de mediação cultural (seção acima), a ideia de aplicar essa estrutura aos dados coletados se deve ao cenário polêmico do lançamento de *Moana* (Constante, 2016). Estudiosos maori e pasifika se dividiram

em opiniões de apoio (Hereniko, 2017) e rejeição (Pihama, 2017) ao filme. O primeiro, devido ao fato de a Disney ter criado um grupo de acadêmicos, chamado Oceanic Story Trust, que ajudou a empresa a criar os detalhes do filme *Moana*, desde geógrafos até criadores de histórias. E o segundo, por acusar a Disney de perpetuar o colonialismo e a apropriação cultural devido ao fato de o maior conglomerado de mídia do planeta (Birkinbine et al., 2016) ter criado um texto de mídia global, *Moana*, para lucrar com a exploração indígena. Minha ideia para este estudo foi entender as percepções das crianças sobre o filme *Moana*, juntamente com suas observações de outros quinze filmes sobre representações da cultura.

Resultados

As descobertas das entrevistas das crianças sobre as relações entre as histórias, os personagens principais e Aotearoa serão exploradas neste artigo porque Aotearoa era onde os participantes da pesquisa moravam enquanto os dados eram coletados. Nesse sentido, como afirma o conceito de fundos de conhecimento (Esteban-Guitart, 2023; Gonzalez et al., 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005), o pesquisador poderia permitir que as crianças trouxessem para a discussão o que os participantes da pesquisa sabem sobre a Nova Zelândia e como eles a percebem, bem como entender os fatores que podem influenciar as percepções das crianças sobre os filmes e seus personagens como estando relacionados às mediações culturais do público (Martín-Barbero, 2018; Scolari, 2015).

A partir das conexões feitas pelas crianças entre os filmes e Aotearoa, 60% (sessenta por cento) dos entrevistados afirmaram que a história de *Moana* poderia ter se passado em Aotearoa, na Nova Zelândia, seguida por *Tangled* (40%) e *Brave* (35%) como os três filmes mais citados. Entre os motivos pelos quais essas histórias poderiam ser de Aotearoa, as crianças explicaram que “Por causa de Maui, de suas famílias e das histórias antigas. E o caranguejo brilhante. E a cara do

Tiki quando ele pulou e o mês se abriu. Sim, acho que isso é um rosto Tiki” (menino de oito anos), aqui a criança se refere a Hei Tiki (Hei Tiki, n.d.; Keane, 2006), que é considerado o primeiro Māori. Em seguida, o menino continuou: “E eu ouvi uma história sobre Maui e o anzol de pesca. Ele fisgou a arraia, uma grande arraia que se parece com a terra [referindo-se à lenda da Ilha do Norte]. Foi por isso que a senhora da natureza ficou verde [Te Fiti] e ele [Maui] disse: ‘Ela [Te Fiti] adorou que eu puxasse as ilhas para cima’. Então, acho que ele puxou o tipo de ilha da arraia para cima. Então é por isso que essa outra metade da Nova Zelândia está levantada”. Nesse aspecto, a criança relacionou a paisagem de Aotearoa e as histórias maori que aprendeu na escola à sua interpretação do filme como sendo da Nova Zelândia.

Outra criança fez comentários sobre os filmes da amostra e se referiu a *Coco* (2017), da Pixar, como possivelmente sendo de Aotearoa, “porque eles são pessoas. Como pessoas normais de verdade”, a criança estava se referindo ao fato de a animação da Pixar ser mais realista do que os outros filmes apresentados na pesquisa. Continuando, ao pensar em qual dos filmes poderia ser de Aotearoa, ela disse: “Frozen não, porque aqui não tem neve, só as que derretem”. Em seguida, falou sobre Elena,

da Disney: “Elena porque eles parecem pessoas de verdade, e essa é a maior parte das minhas respostas”, e continuou comentando o seguinte: “*Moana* porque há muitas praias aqui”, “Pocahontas por causa da natureza”, “Acho que Ariel [Pequena Sereia] era da Nova Zelândia por causa das praias”, “Não Princesa e o Sapo. Essencialmente, NÃO há sapos aqui.”, e então ela completou com a seguinte frase: “Acho que Toy Story porque parece com pessoas de verdade. Pessoas reais, reais”. É possível notar que essa menina de seis anos fez a maioria de seus comentários com base na relação com a paisagem e o ambiente, ao comentar por que achava que esses filmes poderiam ou não ser de Aotearoa e sobre o estilo de animação. Para ela, quanto mais realista fosse a animação, mais ela poderia compará-la com o local de onde ela vem, nesse caso, a Nova Zelândia.

Com frequência, as crianças mencionaram que *Moana* (personagem) é de Aotearoa “porque ela tem uma waka”, sendo que waka [canoa] é um termo maori que uma criança poderia entender se vivesse em Aotearoa. As crianças não mencionaram que “*Moana* tem um barco”. Em vez disso, elas forneceram um termo específico, waka, enfatizando sua identidade cultural maori distinta. A ideia delas tem origem em sua residência em Aotearoa, onde, nas culturas maori e pasifika, o termo usado para se referir a essa embarcação é waka, e não “barco”. Nessas culturas, a waka tem um profundo significado cultural e é parte integrante de sua identidade e história (Barclay-Kerr, 2006). Não é simplesmente um meio de transporte, mas um símbolo de conexão com seus ancestrais, a terra e o mar (Pouwhare, 2020). Ao apresentar *Moana* como tendo uma waka em vez de um barco, as crianças deste estudo estão sutilmente tecendo essas nuances culturais e honrando as tradições do povo maori que elas estão percebendo ao seu redor na Nova Zelândia e associando essas características como sendo também representadas na história de *Moana*.

Uma descoberta notável foi a alta frequência (75%, n = 15) de referências à *Moana* (personagem) como sendo de origem maori. Quando questionadas

sobre o motivo de dizer que *Moana* pertence a uma origem maori, as crianças responderam mencionando sua exposição à semana da língua maori te reo na escola, e algumas comentaram que haviam assistido ao filme dublado em te reo. Assim, na perspectiva da criança, *Moana* é considerada de ascendência maori, porque algumas crianças assistiram ao filme dublado em te reo, embora a Disney tenha retratado a personagem como sendo polinésia (Pihama, 2017; Tamaira & Fonoti, 2018). Além disso, de acordo com as crianças, o colar usado por *Moana* parece ter influências maori, assim como seu estilo geral de vestir. O colar de *Moana* se assemelha a um Koru, que é uma obra de arte em pedra verde chamada pounamu (Keane, 2006), que é um desenho feito por artistas maoris (Arrowtown Stonework, n.d.).

Para as crianças, a associação entre a semana da língua te reo maori, assistir a *Moana* dublada em te reo maori e morar em Aotearoa acrescenta ao seu conhecimento aspectos que aprenderam na escola e, ao morar no país e vivenciar sua cultura, faz com que as crianças associem diretamente que *Moana* é maori. Essas associações são o que Martin-Barbero chama de mediações culturais, ou seja, de onde as crianças estão tirando suas ideias e criando seu conhecimento (das crianças).

Quando se trata do personagem *Moana* da Disney, Maui, as crianças frequentemente o associam como sendo de Aotearoa, especificamente como um membro da comunidade maori. Por exemplo, um menino comentou sobre as roupas de Maui: “Tenho certeza de que você pode comprar essas roupas em todo o país”, referindo-se às roupas maori. Quando essa observação foi seguida, o comentário subsequente foi feito associando o personagem Maui de *Moana* como sendo maori devido às suas tatuagens, portanto, pode-se rotular o personagem como de descendência maori. Outra criança, de origem maori, referiu-se a Maui como sendo parecido com um membro da família. “Oh, ele (Maui) parece meu tio!”, exclamou o menino de oito anos. Como a conversa poderia abranger vinte e quatro

personagens principais¹ de dezesseis filmes², outro personagem citado pelas crianças como tendo conexões com Aotearoa foi Kristoff, de *Frozen*. Por exemplo, quando perguntei: “Por que Kristoff é da Nova Zelândia?”, uma criança mencionou: “Porque ele se parece com meu pai”. Querendo saber mais detalhes sobre a associação, foi feita a pergunta: “É por causa da cor da pele dele? Ou a cor de seu cabelo?”. Em seguida, a criança compartilhou: “Ele é igualzinho às pessoas que você vê por aí [na Nova Zelândia]”. De acordo com outra criança, Kristoff é um kiwi (apelido para neozelandês) porque “Ele parece não ter sotaque”, o que significa que Kristoff, que se parece com um neozelandês pākehā ou europeu devido à cor branca da pele, à cor clara do cabelo e aos olhos claros, automaticamente não parece ter sotaque, o que sugere que as pessoas que têm sotaque não são de Aotearoa, ou que as pessoas com esses traços físicos não parecem ter sotaque. “O que é uma pessoa que não parece ter sotaque?”, continuei. E eles comentaram: “Parece ser ele [Kristoff]”. Nesse sentido, Kristoff tem uma aparência física de kiwi, o que também trouxe à tona a discussão sobre a aparência de uma pessoa kiwi. Para enfatizar, Kristoff tem uma aparência muito europeia e branca. Essa foi, de fato, uma das ideias mais significativas encontradas nas discussões com as crianças, porque elas relacionaram um elemento intangível, como o sotaque, a um histórico cultural originário de um dos grupos étnicos majoritários do país, o europeu da Nova Zelândia ou Pākehā. No entanto, o principal fator que teve um impacto significativo nos resultados da pesquisa foi quando as crianças disseram: “Eu vejo pessoas como eles ao meu redor”. (menina de seis anos) ao se referir às associações maori e pākehā dos personagens,

citados principalmente como Maui para os maoris e Kristoff e Woody, de *Toy Story* (1995). Acredita-se que a Nova Zelândia ofereça às crianças oportunidades de explorar e compreender diversas culturas devido à sua formação multicultural e ao seu conjunto educacional. Consequentemente, as crianças frequentemente se envolvem com indivíduos de diversas origens culturais, tanto em suas comunidades locais quanto em instituições educacionais. A partir dessa coleta de dados, ficou evidente que indivíduos de origens culturais não-pākehā apresentaram uma tendência maior de observar distinções no idioma, no sotaque, na culinária e em outros atributos não físicos. As experiências educacionais das crianças influenciaram significativamente a forma como elas percebiam a cultura e os diversos grupos étnicos.

Em geral, as crianças se concentraram na representação de sua própria cultura e tradições nos filmes da Disney e da Pixar apresentados na amostra da pesquisa. Foi explorada a importância de ver personagens de origens semelhantes na mídia convencional, pois isso ajuda as pessoas a se sentirem representadas e incluídas (Lemish, 2015a; Lemish & Götz, 2017). A ausência de diversidade nos primeiros filmes da Disney foi um tema de conversa entre as crianças, que expressaram seu desejo de ver uma maior representação de personagens mais diversificados nos próximos filmes. Por exemplo, uma criança descreveu o desejo de ver uma princesa da Disney “como eu”, apontando para seus óculos de grau, assim como outro menino de origem chinesa disse que gostaria de ver personagens em produções globais que tivessem “os olhos como os meus”, indicando o formato de seus olhos.

1 Personagens principais em ordem alfabética: Alladin (*Alladin*, da Disney), Anna (*Frozen*, da Disney), Ariel (*A Pequena Sereia*, da Disney), Aurora (*A Bela Adormecida*, da Disney), Fera (*A Bela e a Fera*, da Disney), Belle (*A Bela e a Fera*, da Disney), Buzz (*Toy Story*, da Pixar), Cinderela (*Cinderela*, da Disney), Elena (*Elena de Avalor*, da Disney), Elsa (*Frozen*, da Disney), Gênio (*Alladin*, da Disney), Jasmine (*Alladin*, da Disney), Kristoff (*Frozen*, da Disney), Maui (*Moana*, da Disney), Merida (*Brave*, da Pixar), Miguel (*Coco*, da Pixar), Moana (*Moana*, da Disney), Mulan (*Mulan*, da Disney), Pocahontas (*Pocahontas*, da Disney), Príncipe Adam (*A Bela e a Fera*, da Disney), Rapunzel (*Enrolados*, da Disney), Branca de Neve (*Branca de Neve*, da Disney), Tiana (*A Princesa e o Sapo*, da Disney) e Woody (*Toy Story*, da Pixar).

2 Filmes da Disney em ordem alfabética: Alladin (1992), Cinderela (1950), Frozen (2014), Moana (2016), Mulan (1998), Pocahontas (1995), A Bela Adormecida (1959), Branca de Neve (1937), Enrolados (2010), A Bela e a Fera (1991), A Pequena Sereia (1989), A Princesa e o Sapo (2009). Filmes da Pixar em ordem alfabética: Brave (2012), Coco (2017) e Toy Story (1995). O único programa de TV usado na amostra foi Elena of Avalor (2016), do Disney Channel.

Conclusão

Como a coleta de dados deste estudo foi realizada em Aotearoa e envolveu crianças de escolas primárias, as principais ideias por trás dos fundos de conhecimento e os princípios de diversidade cultural encontrados na coleta de dados não apenas promoveram um senso de pertencimento e aceitação entre as crianças, mas também promoveram um senso de unidade e respeito mútuo entre diferentes grupos culturais, principalmente em relação aos maoris. Ao abraçar a diversidade cultural, as escolas podem criar um ambiente mais inclusivo e de apoio para alunos de todas as classes sociais.

Em relação à mediação cultural das crianças, suas percepções gerais sobre a origem cultural de Moana estavam ligadas à herança maori e pasifika. As crianças relacionaram suas respostas às experiências vividas em casa e na escola, o que significa que não é que as crianças não tenham prestado atenção ao filme, ou que não tenham conhecimento da aparência de um neozelandês, ou talvez as crianças não tenham entendido o filme corretamente. Em vez disso, as respostas das crianças disseram ao pesquisador que elas criaram um significado para a personagem Moana em associação com Aotearoa usando várias fontes de informação, por exemplo, da escola durante a semana do idioma maori te reo e assistindo ao filme dublado em te reo.

No futuro, é fundamental que as escolas continuem a priorizar a diversidade cultural como um princípio fundamental em suas práticas educacionais, porque Aotearoa é um lugar multicultural e se tornará ainda mais diversificado nos próximos anos (Spoonley, 2020; The University of Waikato, 2024), o que provavelmente levará a um aumento do

número de crianças nas escolas da Nova Zelândia de origens multiculturais que vão além dos maoris e dos pākehā.

Em termos de representação de etnias e raças na mídia voltada para crianças, os grandes conglomerados de mídia, como a Disney, devem continuar a se esforçar para obter uma representação mais diversificada em seus filmes para refletir o mundo multicultural em que vivemos. Princesas e personagens principais de várias regiões e etnias devem ter oportunidades iguais de brilhar nos cinemas, inspirando crianças de todo o mundo.

Por fim, perguntar às crianças sobre suas percepções e não apenas discutir tópicos infantis do ponto de vista de um adulto aumenta nossa compreensão acadêmica das perspectivas das crianças sobre a mídia, o que elas consomem e como elas entendem o mundo. Ao valorizar as opiniões e as experiências das crianças, podemos capacitar as gerações futuras a criar transformações positivas e, portanto, criar comunidades inclusivas e diversificadas com base na compreensão e no respeito. Priorizar o bem-estar e o aprendizado das crianças é essencial para cultivar uma cultura que promova a inclusão e a aceitação desde a mais tenra idade. Perguntar às crianças sobre sua compreensão do mundo em conjunto com um conjunto mais diversificado de mídias voltadas para os jovens e um sistema educacional que celebre a diversidade cultural em vez de monoculturas fomenta o apreço pela diversidade e pela inclusão desde cedo e promove a empatia e a compreensão, lançando as bases para um mundo justo nas gerações futuras.

Escuchar a los niños:

Percepciones infantiles de la cultura y las etnias en las películas de animación mundiales en Aotearoa Nueva Zelanda

Palabras clave

Mediaciones culturales, Moana de Disney, Fondos de conocimiento, Películas de animación globales, Investigación con niños.

Resumen

Este estudio pretende analizar las opiniones e ideas de los niños sobre las representaciones de las culturas en las películas de animación mundiales. La idea principal de este artículo es dar voz a los niños que consumen esos textos mediáticos. Este artículo destacará las respuestas de los niños a las encuestas en línea y a las entrevistas individuales de la segunda parte de la recopilación de datos que tuvo lugar en Aotearoa Nueva Zelanda durante tres años. Como marco teórico, se utilizan conceptos y teorías como los fondos de conocimiento (González, 2005), la mediación cultural (Martín-Barbero, 2006) y el multiculturalismo (Zalipour & Athique, 2016) para apoyar el paisaje social y cultural en el que vivían los

participantes en la investigación durante la recogida de datos. Las entrevistas con los niños tenían como objetivo discutir dieciséis películas de Disney y Pixar y sus respectivos veinticuatro personajes principales. El objetivo de la conversación era comprender de dónde creen los niños que pueden haber salido los personajes de las películas y, por lo tanto, entender a qué trasfondo cultural creen los niños que pertenecen esos personajes. Según los resultados de la investigación, algunos factores pueden contribuir a que los niños comprendan las representaciones de la cultura en los medios de comunicación, como las escuelas a las que asisten y las actividades que desarrollan en esos entornos educativos.

Introducción

Este artículo presenta las conclusiones de un estudio más amplio debatido en una presentación durante la LINK 2023: Conferencia Internacional de Práctica e Investigación en Diseño y Sur Global (Spieker, 2023). Las ideas principales exploradas en este artículo de la revista se refieren a las percepciones que tienen los niños de los principales personajes y películas de Disney y Pixar (más detalles en la sección de metodología) y las asociaciones que hacen los niños entre los personajes y las historias y sus posibles orígenes culturales, así como las identificaciones personales con los papeles protagonistas de esas películas. El objetivo de esta revista es escuchar las ideas de los niños y darles voz para que expresen sus creencias sobre la cultura, la identidad y Nueva Zelanda como lugar y el mundo, principalmente debido a que Aotearoa es una nación cada vez más diversa en la actualidad y aún más en los próximos años (Spoonley, 2020; Stats NZ, 2023). Además, para entender la conciencia de los niños sobre la cultura, la investigadora utiliza los estudios culturales latinoamericanos y los estudios de recepción debido a su origen y a que su investigación y trabajo académico son de esa región. Principalmente, dar voz a las audiencias es muy defendido por los estudiosos latinoamericanos, como Martin-Barbero (2006), Jacks (Jacks & Wottrich, 2016), Escosteguy (2023) y Antonioli (2023).

Para ayudar a comprender los puntos de vista de los niños sobre la cultura, la etnia y la identidad, se eligieron las películas de Disney y Pixar para crear una conversación en torno al tema de las percepciones de los niños sobre la cultura en los medios de comunicación globales como una forma de que el investigador pudiera encontrar puntos de interés (Sílata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005) en los niños de la muestra. El interés por este tema surgió desde el lanzamiento de Moana de Disney (en adelante, Moana) en noviembre de 2016. Se observó que esta película presentaba personajes e historias de una manera diferente a los textos mediáticos anteriores de Disney en relación con los personajes principales de Disney, denominados en general como princesas, y la representación de raza y etnia retratada por este conglomerado mediático hasta esa fecha (Robinson, 2016; Rooij, 2019;

Sciretta, 2016; Yoshinaga, 2019). Durante la mayor parte de la trayectoria de Disney con respecto a sus personajes principales en las películas de princesas (periodo 1937 - 2014, anterior al lanzamiento de Moana), ha habido una falta de representación de orígenes culturales diversos que proceden de otras regiones del planeta y no de Europa (Kelly-Ware, 2018; Lacroix, 2004). De un total de catorce princesas (hasta 2014 -última película lanzada antes de Moana-), solo hay unas pocas excepciones a esta tendencia, como Jasmine, de Oriente Medio (1992), Pocahontas, nativa americana (1995), Mulán, de China (1998), y Tiana, negra americana (2009). Además, la princesa latinoamericana, Elena (2016), sólo se presentó en Disney Channel, a diferencia de las demás, que protagonizaron pantallas globales en los cines. Esta última princesa, Elena, se añadió a las herramientas de investigación para presentar un conjunto más diverso de opciones entre las que los niños pudieran elegir y sobre las que pudieran hablar.

La falta de diversidad en la representación en los medios de comunicación globales que consumen los niños es preocupante, ya que perpetúa los estereotipos y limita la exposición de los niños a diferentes culturas y perspectivas (Cubbage, 2019; Kolucki & Lemish, 2011; Mastro, 2015; Zhang et al., 2019). Es importante que los niños vean en las historias protagonistas que se parecen a ellos y proceden de entornos diferentes para fomentar la inclusividad y la comprensión, además de impulsar la conciencia de sí mismos y la autoestima (Durkin y Judge, 2001; Durkin et al., 2012; Quispe, 2022). La representación en los medios de comunicación desempeña un papel crucial en la formación de la forma en que los niños se ven a sí mismos y a los demás (Andrade et al., 2021; Christensen, 2004; Cubbage, 2019; Dittmer, 2021). Al mostrar una amplia gama de personajes diversos, los medios de comunicación pueden ayudar a derribar barreras y promover la aceptación y la empatía hacia otras culturas. Sin una representación adecuada, los niños pueden tener dificultades para relacionarse con los personajes de sus series y películas favoritas, lo que provoca sentimientos de exclusión y alienación. Al incluir personajes diversos en los medios de comunicación, se crea un entorno más

inclusivo en el que todos los niños se sienten vistos y valorados (Kolucki y Lemish, 2011). Es imperativo que los creadores de contenidos hagan un esfuerzo consciente por incluir perspectivas diversas en su trabajo para garantizar que todos los niños puedan verse reflejados en las historias que consumen. En última instancia, la representación en los medios de comunicación tiene el poder de influir en cómo los niños se perciben a sí mismos y al mundo que les rodea, por lo que es esencial para promover una sociedad más compasiva y comprensiva (Soares, 2012; Trebbe et al., 2017; Vandenbosch, 2017).

Aplicando los conceptos, teorías y metodologías latinoamericanas, maoríes, europeas y de estudiosos de otras partes del mundo, este estudio se centrará en cómo el público infantil se involucra con los medios de comunicación, utilizando ideas del marco de las mediaciones culturales (Bustamante, 2017; Escosteguy, 2018; Martín-Barbero, 2018) y los fondos de conocimiento (Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005). La investigadora cree que los niños que asisten a las escuelas en Aotearoa tienen una mejor comprensión de su patrimonio cultural y de la historia y el legado cultural del país, por lo tanto, se suma al conocimiento y las percepciones de los niños sobre la cultura y las etnias y los empodera con información para analizar y comprender los lugares a los que pertenecen de una manera profunda.

A través de este enfoque interdisciplinario, esperamos arrojar luz sobre las formas matizadas en que los niños navegan e interpretan el paisaje mediático, mejorando en última instancia la comprensión al añadir detalles más sutiles del papel de los medios en la formación de las mentes jóvenes en el contexto de Nueva Zelanda. En última instancia, este estudio pretende fomentar un diálogo más informado y crítico en torno al consumo mediático infantil (Block & Buckingham, 2007; Schott & Lealand, 2010; Ville & Tartas, 2010), destacando la necesidad de enfoques culturalmente sensibles en la investigación y el análisis de los medios de comunicación.

Además, el autor de este documento cree que crear un trasfondo sustancial que incluya debates sobre la diversidad y la inclusión ayuda a desarrollar la percepción que los niños tienen de sí mismos y del mundo que les rodea. Por último, los niños de hoy son los futuros líderes del mañana; ellos dirigirán sus comunidades, y es crucial que estén dotados de una sólida base de comprensión y respeto de la diversidad y la inclusión para que no se sigan repitiendo errores como la colonización (Smith, 2021), el racismo (Baron & Banaji, 2006; Hardy, 2013) y cualquier tipo de discriminación. Asimismo, proporcionar a los niños las herramientas necesarias para mejorar su comprensión de la cultura les ayudará a entender mejor quiénes son y a aceptar la diversidad.

El sistema educativo de Aotearoa y los fondos del conocimiento

Para ayudar a comprender cómo los niños de Aotearoa perciben las culturas, es fundamental entender cómo funciona el sistema educativo en Nueva Zelanda debido al trasfondo cultural y la historia de este lugar, además de ser donde vivían los niños de la muestra durante la recopilación de datos. Por lo tanto, para esta sección, echaremos un vistazo a El plan de estudios de Nueva Zelanda (Ministerio de Educación, 2015; Ministerio de Educación de Nueva Zelanda, 2020) que es un documento oficial nacional, y es un marco que guía a las escuelas

primarias y secundarias y kuras (escuelas maoríes) para lograr sus propuestas y objetivos (Ministerio de Educación, 2015; Ministerio de Educación de Nueva Zelanda, 2020). El documento hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural en la educación de los niños con el objetivo de crear una sociedad más inclusiva y equitativa aplicando el concepto de fondos de conocimiento (González, 2005; González et al., 2005; Sí'ilata, 2015; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005). El concepto de fondos de conocimiento apoya y reconoce las experiencias,

conocimientos y prácticas socioculturales de los estudiantes y sus familias procedentes de entornos lingüística y culturalmente diversos (González et al., 2005). En este sentido, los niños y sus familias son considerados intelectualmente capaces, independientemente de sus circunstancias sociales, físicas, intelectuales, económicas, lingüísticas o culturales (Esteban-Guitart, 2023; González et al., 2005). Se trata de una práctica que pretende promover la igualdad y la equidad fomentando relaciones igualitarias y de colaboración entre el profesorado, el alumnado y las familias. A través de estas relaciones, pretende establecer una conexión fáctica entre las prácticas educativas en las escuelas y las vidas, contextos y prácticas de los estudiantes. Su propósito es ayudar a los estudiantes en la formación de sus identidades fomentando la autoconciencia crítica y la comprensión de su entorno (Cooper et al., 2023; Esteban-Guitart, 2023; González, 2005; González et al., 2005).

En las escuelas en las que se recogieron datos es posible observar que esas instituciones

promueven un entorno culturalmente diverso mediante la celebración de ocasiones especiales como el Año Nuevo Chino, Eid, Ramadán, Diwali, Matariki, así como la promoción de las etnias de los estudiantes en eventos como el Desfile Cultural, el Día de la Identidad, y más, sólo por citar algunos mencionados en las entrevistas con los niños y sus familias. Estos eventos dan la bienvenida a los niños y a sus whānau (familias) para que formen parte de la planificación y la producción, permitiendo a las personas que pertenecen a esas culturas mostrarlas y explicarlas a los niños y whānau de otros orígenes culturales. El investigador cree que el sistema educativo en Aotearoa permite a los niños ser más conscientes de las diferencias culturales y ser más receptivos e inclusivos a esas diferencias porque se celebran regularmente en las escuelas. Por lo tanto, los niños de Aotearoa son capaces de identificar rasgos culturales desde una edad tan temprana como los seis años, por ejemplo. Más adelante, en la sección de conclusiones, se tratará más a fondo este tema.

Mediaciones culturales

Aunque el concepto de mediaciones culturales (Martín-Barbero, 2006) no se desarrolló enfocado a los niños ni a los educadores ni a los sistemas educativos, de forma similar al concepto de fondos de conocimiento, se refiere a lo que las audiencias aportan en cuanto a sus percepciones del mundo y, en consecuencia, a cómo dan sentido a los medios. La mediación cultural, aunque no es descrita por Martín-Barbero como tal, es un concepto que descoloniza el marco teórico para analizar el consumo mediático, alejándose de la ecuación productor-receptor que la Escuela de Frankfurt (Tarr, 2017) promovió durante mucho tiempo en América Latina. El concepto de mediación cultural fue concebido bajo la óptica de Martín-Barbero quien, como semiólogo, percibía a las audiencias como creadoras de sentido a partir de los textos mediáticos. Mientras vivía en América Latina e investigaba las telenovelas, Martín-Barbero observó que las audiencias crean significados a partir de los textos mediáticos a través de sus experiencias en directo, más que del propio

texto mediático. Además, la mediación cultural percibe a las audiencias como co-creadoras de significado mientras intercambian ideas sobre los medios y sobre el mundo a diario a través de conversaciones ordinarias en casa, en la escuela o en cualquier otro lugar. Aunque los estudios de Martín-Barbero se centran principalmente en los adultos y la televisión, su marco se aplica a otros temas de investigación como el diseño gráfico (Acosta, 2020), la tecnología y la cultura (Barbero, 2006), el periodismo (Felippi & Escosteguy, 2013), la representación de los niños negros en la publicidad (Gomes, 2017), los medios alternativos (Vicente & Rebêlo, 2022), entre otros.

La idea de mediación se centra en cómo las audiencias dan sentido a lo que han consumido a través de los medios de comunicación, y reconoce que el proceso de creación de significado a partir de los medios no es un hecho aislado, sino más bien una experiencia colectiva de intercambio de ideas sobre cualquier tema expuesto en un texto

mediático. Por ejemplo, lo que las familias discuten alrededor de la mesa durante la cena importa tanto como lo que la gente habla y comparte durante las pausas del trabajo o en la escuela. La mediación consiste en compartir y crear nuevos significados. Reconoce que los medios de comunicación no son tan poderosos como para dominar la mente de las personas. Trabajar con una teoría de la mediación permite a los investigadores percibir a las audiencias como inteligentes y capaces de

pensar independientemente de los medios. Para Martin-Barbero, pensar en la mediación es pensar en la masa (las audiencias) de una forma que no sea dualista (productor - receptor). Es pensar la relación de los medios con las personas y la relación de las personas con los medios (Scolari, 2015). En otras palabras, la mediación cultural consiste en comprender cómo las audiencias dan sentido a los medios de comunicación.

Multiculturalismo en Aotearoa

Para entender cómo los niños dan sentido a los medios de comunicación, es importante destacar los antecedentes culturales y demográficos de la muestra de la investigación. Aotearoa es un lugar multicultural (Zalipour & Athique, 2016) y, para comprender el multiculturalismo neozelandés, es necesario retroceder en el tiempo y echar un vistazo a Te Tiriti o Waitangi, el Tratado de Waitangi, que históricamente se entrelazó con la preservación de la cultura maorí y el multiculturalismo en Aotearoa. La firma del Tratado el 6 de febrero de 1840 marcó el inicio de una compleja relación entre los nativos maoríes y los colonos europeos Pākehā (Anderson et al., 2014). El Tratado garantizaba los derechos de los maoríes y la protección de sus tierras, pero su interpretación y aplicación han sido objeto de continuos debates y conflictos (Anderson et al., 2014; Dewes, 2022). A pesar de los intentos de promover el biculturalismo y mantener la asociación del Tratado, los maoríes siguen sufriendo discriminación y marginación sistémicas, incluso en lo que respecta a su lengua y su cultura (Cooper et al., 2023). Esta historia subraya la importancia de abordar los desequilibrios de poder y promover una auténtica inclusión en el marco multicultural del país (Spoonley, 2020). Aunque Te Tiriti o Waitangi reconoce a los maoríes y a los pākehā como los grupos biculturales fundacionales de Nueva Zelanda desde la primera mitad del siglo XIX, en la actualidad, Aotearoa se

ha convertido cada vez más en una población multicultural, que comprende más de una cuarta parte de nacidos en el extranjero (27.4%), y por presentar cinco grandes grupos étnicos en su composición, como son los neozelandeses Pākehā (o neozelandeses europeos) con un 70,2% (3,2 millones), los maoríes con un 16,5% (0,77 millones), los asiáticos con un 15,1% (0,70 millones), los pasífika (o pueblos del Pacífico) que representan un 8,1% (0,38 millones), y los MELAA (Oriente Medio, América Latina y África) que suponen un 1,5% (0,07 millones) de la población total (Stats NZ, 2023). Las posteriores oleadas migratorias procedentes de Europa, Asia y las islas del Pacífico han enriquecido significativamente el diverso tapiz cultural de Nueva Zelanda (Anderson et al., 2014; Zalipour & Athique, 2016). Es importante señalar que los whānau de los niños de la muestra de la investigación comprenden más de veinte países de origen, lo que refleja este paisaje multicultural que se desarrolla en Aotearoa. Al formar parte de un entorno multicultural, exponer a los niños a una variedad de culturas, tradiciones y perspectivas mejora el desarrollo de una mayor comprensión y aprecio por el mundo que les rodea. Además, los niños de diversos orígenes al verse representados en los medios de comunicación, proporcionan una sensación de validación y empoderamiento (Kolucki & Lemish, 2011; Lemish, 2015a, 2015b; Lemish & Götz, 2017; Trebbe et al., 2017).

Muestra y metodología

La muestra presentada en este artículo procede de una recopilación de datos más amplia en la que participó una muestra heterogénea de individuos de distintos orígenes culturales, con edades comprendidas entre los cinco y los doce años, tanto hombres como mujeres, y residentes en Aotearoa. El estudio original que dio lugar a este artículo abarcó dos conjuntos de recogida de datos: uno relativo a las interacciones cara a cara y otro relativo a los entornos en línea. Este artículo de revista se centrará específicamente en el segundo conjunto de recogida de datos, que tuvo lugar en Aotearoa durante la pandemia. Aquí se analizarán los datos de un grupo de veinte participantes (niños). Se pidió a los niños que respondieran a encuestas en línea y participaran en entrevistas virtuales con el fin de recopilar datos. Para profundizar en nuestra comprensión de cómo perciben los niños la cultura representada en las películas de animación mundiales, también realicé entrevistas en línea con los padres. Estas entrevistas pretendían arrojar luz sobre el impacto de la dinámica familiar en la comprensión de los niños de la cultura y la identidad cultural, los hábitos de consumo de medios de los niños, así como la influencia de las escuelas y las comunidades a las que pertenecen (Arias & Punyanunt-Carter, 2017; Jacobs, 2023; Ware et al., 2018).

Para comprender si estos niños se relacionan con sus representaciones a través de películas de animación globales como las de Disney y Pixar, y cómo lo hacen, utilicé una triangulación de métodos (Ólafsson et al., 2013) para obtener la información necesaria para mi investigación: enfoques de encuesta (Weerakkody, 2009), entrevista (Tisdall et al., 2009), wānanga (Pihama et al., 2015) y pūrākau (Ware et al., 2018). A través de la encuesta, pude recopilar datos cuantitativos sobre la exposición y las preferencias de los niños por las películas de animación. Las entrevistas me permitieron profundizar en sus percepciones y comprensiones de los personajes y los argumentos. Las sesiones de wānanga proporcionaron un espacio para las discusiones en grupo y el intercambio colectivo de conocimientos, mientras que el enfoque pūrākau ayudó a descubrir las conexiones culturales y los matices presentes en sus interpretaciones. La combinación de estos

métodos me permitió comprender mejor el modo en que estos niños se relacionan con las películas de animación de todo el mundo.

El método de encuesta (Weerakkody, 2009) me permitió entablar conversaciones sobre los antecedentes familiares de los niños y las actividades escolares de los niños acerca de la identidad y la cultura, además de centrarme en las películas de Disney y Pixar y sus personajes principales. Asimismo, hubo una sesión dedicada sobre Moana debido a que la historia representa a un personaje pasifika (Nauta, 2018; Rechtshaffen, 2016; Rika, 2016; Tamaira & Fonoti, 2018; Tamaira et al., 2018) en una película de animación global y debido a que Aotearoa se encuentra geográficamente en el Pacífico Sur y comprende poblaciones de las islas del Pacífico además de su pueblo nativo, los maoríes, que también se consideran Pueblos del Pacífico (Centennial Branch & Department of Internal Affairs, 2016).

Las entrevistas (Weerakkody, 2009) permitieron profundizar (Tisdall et al., 2009) en la forma en que los niños se relacionaban personalmente con los personajes y los temas representados en las películas. A través de estas conversaciones, pude profundizar en el impacto emocional y psicológico que estas películas de animación tuvieron en los niños, así como en la forma en que percibían las diferentes culturas e identidades al escuchar las historias de los niños y sus padres (Pihama et al., 2015). La combinación de la encuesta y las entrevistas me permitió ver cómo factores como la edad, el género y el bagaje cultural influían en la forma en que los niños interpretaban las películas y conectaban con ellas. En particular, los debates sobre Moana (película) pusieron de relieve la importancia de la representación y la diversidad en los medios de comunicación infantiles y cómo puede moldear la percepción que tienen de sí mismos y de los demás.

El objetivo del estudio era obtener un conocimiento exhaustivo de los elementos que influyen en las preferencias de los niños por los medios de comunicación y sus pautas de visionado incluyendo a los padres en el proceso de investigación. Se espera que los resultados de este estudio aporten conocimientos útiles al

discurso continuo sobre la influencia de los medios populares en el desarrollo y la socialización de los jóvenes. La investigación sobre los puntos de vista de los niños acerca de los textos mediáticos de Disney y Pixar surgió de la curiosidad por comprender mejor cómo la convergencia de la representación cultural, el sistema educativo de Nueva Zelanda y la dinámica del hogar influyen en el desarrollo de los jóvenes.

Por último, volviendo al concepto de mediación cultural (sección anterior), la idea de aplicar este marco a los datos recopilados se debe al polémico escenario del lanzamiento de Moana (Constante, 2016). Los estudiosos maoríes y pasifika se dividieron por opiniones de apoyo (Hereniko,

2017) y rechazo (Pihama, 2017) a la película. La primera, debido a que Disney creó un grupo de estudiosos, llamado Oceanic Story Trust, que ayudó a la compañía a crear los detalles de la película de Moana, desde geógrafos hasta creadores de historias. Y la segunda, por acusar a Disney de perpetuar el colonialismo y la apropiación cultural debido al hecho de que el mayor conglomerado mediático del planeta (Birkinbine et al., 2016) creó un texto mediático global, Moana, para lucrarse a costa de la explotación indígena. Mi idea para este estudio era comprender las percepciones de los niños sobre la película Moana, junto con sus observaciones de otras quince películas en relación con las representaciones de la cultura.

Hallazgos

Los resultados de las entrevistas a los niños sobre las relaciones entre las historias, los personajes principales y Aotearoa se explorarán en este trabajo debido a que Aotearoa es donde vivían los participantes en la investigación mientras se recogían los datos. En este sentido, tal y como afirma el concepto de fondos de conocimiento (Esteban-Guitart, 2023; González et al., 2005; Vélez-Ibáñez & Greenberg, 2005), el investigador podría permitir a los niños aportar a la discusión lo que los participantes en la investigación saben y cómo perciben Nueva Zelanda, así como comprender los factores que podrían influir en las percepciones de los niños sobre las películas y sus personajes por estar relacionados con las mediaciones culturales de la audiencia (Martín-Barbero, 2018; Scolari, 2015).

Partiendo de las conexiones establecidas por los niños entre las películas y Aotearoa, el sesenta por ciento (60%) de los encuestados afirmó que la historia de Moana podría haber tenido lugar en Aotearoa Nueva Zelanda, seguida de Enredados (40%), y Brave (35%) como las tres películas más citadas. Entre las razones por las que esas historias podrían ser de Aotearoa, los niños explicaron que “Por Maui, y sus familias y las viejas historias. Y el

cangrejo brillante. Y la cara de Tiki cuando saltó y se abrió el mes. Sí, creo que eso es una cara Tiki” (niño de ocho años), aquí el niño se refiere a Hei Tiki (Hei Tiki, s.f.; Keane, 2006) que se considera el primer maorí. Luego, el niño continuó: “Y oí una historia sobre Maui y el anzuelo. Enganchó la raya, una gran raya que se parece a la tierra [refiriéndose a la leyenda de la Isla Norte]. Por eso la dama de la naturaleza se puso verde [Te Fiti] y él [Maui] dijo: ‘Ella [Te Fiti] me quería tirando de las islas hacia arriba’. Así que creo que él levantó el tipo de isla de la raya. Por eso está levantada la otra mitad de Nueva Zelanda”. En este aspecto, el niño relacionó el paisaje de Aotearoa y las historias maoríes que aprendió en la escuela con su interpretación de la película como de Nueva Zelanda.

Otro niño hizo comentarios sobre las películas de la muestra y se refirió a Coco (2017) de Pixar como posiblemente de Aotearoa, “porque son personas. Como gente normal de verdad”, el niño se refería al hecho de que la animación de Pixar era más realista que las otras películas presentadas en la encuesta. Más adelante, al pensar en cuál de las películas podría ser de Aotearoa, dijo: “Frozen no, porque aquí no hay nieve, sólo las que se derriten”.

Luego habló de Elena de Disney, “Elena porque parecen personas reales y esas son principalmente todas mis respuestas”, y siguió comentando las siguientes, “Moana porque aquí hay muchas playas”, “Pocahontas por la naturaleza”, “Creo que Ariel [La sirenita] era de Nueva Zelanda por las playas”, “Princesa y la rana no. Esencialmente NO hay ranas aquí”, y luego completó, con la siguiente frase, “Creo que Toy Story porque parece gente de verdad. Gente de verdad, de verdad”. Se puede observar que esta niña de seis años hizo la mayoría de sus comentarios basándose en la relación con el paisaje y el entorno, al comentar por qué pensaba que esas películas podían o no ser de Aotearoa y sobre el estilo de animación. Para ella, cuanto más realista era la animación, más se podía comparar con ser de su lugar de origen, en este caso, Nueva Zelanda.

Con frecuencia, los niños mencionaron que Moana (personaje) es de Aotearoa “porque tiene una waka”, donde waka [canoas] es un término maorí que un niño podría entender si viviera en Aotearoa. Los niños no mencionaron que “Moana tiene un barco”. En su lugar, proporcionaron un término específico, waka, haciendo hincapié en su identidad cultural maorí distintiva. Su idea proviene de su residencia en Aotearoa, donde en las culturas maorí y pasifika, el término utilizado para referirse a esta embarcación es waka, no “barco”. En estas culturas, una waka tiene un profundo significado cultural y es parte integrante de su identidad e historia (Barclay-Kerr, 2006). No es simplemente un medio de transporte, sino un símbolo de conexión con sus antepasados y con la tierra y el mar (Pouwhare, 2020). Al presentar a Moana con una waka en lugar de un barco, los niños de este estudio están entrelazando sutilmente estos matices culturales y honrando las tradiciones del pueblo maorí que perciben a su alrededor en Nueva Zelanda y asociando esos rasgos como representados también en la historia de Moana.

Un hallazgo notable fue la alta frecuencia (75%, n = 15) de referencias a Moana (personaje) como

de herencia maorí. Cuando se les preguntaba por la razón de decir que Moana pertenece a un entorno maorí, los niños respondían mencionando su exposición a la semana de la lengua maorí en la escuela, y algunos comentaban que habían visto la película doblada en te reo. Así, en la perspectiva del niño, se considera que Moana es de ascendencia maorí, porque algunos niños vieron la película doblada en te reo, aunque Disney representó al personaje como polinesio (Pihama, 2017; Tamaira y Fonoti, 2018). Además, según los niños, el collar que lleva Moana parece tener influencias maoríes, al igual que su estilo general de vestir. El collar de Moana se parece a un Koru, que es una obra de arte de piedra verde llamada pounamu (Keane, 2006) que es un diseño hecho por artistas maoríes (Arrowtown Stonework, s.f.).

Para los niños, la asociación entre la semana de la lengua te reo maorí, ver Moana doblada en te reo maorí y vivir en Aotearoa, añade a su bagaje de conocimientos aspectos que aprendieron en la escuela y al vivir en el país y experimentar su cultura, lo que hace que los niños asocien directamente que Moana es maorí. Estas asociaciones son lo que Martin-Barbero denomina mediaciones culturales, es decir, de dónde toman los niños sus ideas y crean su conocimiento (el de los niños).

Cuando se trata del personaje Moana de Disney, Maui, los niños lo asocian con frecuencia como originario de Aotearoa, concretamente como miembro de la comunidad maorí. Por ejemplo, un niño comentó sobre la ropa de Maui: “Estoy bastante seguro de que se puede conseguir esa ropa en todo el país”, refiriéndose a las prendas maoríes. Al seguir con esta observación, el comentario posterior se hizo asociando al personaje de Moana, Maui, como maorí debido a sus tatuajes, por lo tanto, se podría etiquetar al personaje como de ascendencia maorí. Otro niño, de origen maorí, dijo que Maui se parecía a un miembro de su familia: “¡Oh, él (Maui) se parece a mi tío!”, exclamó el niño de ocho años.

Dado que la conversación podía abarcar veinticuatro personajes principales¹ de dieciséis películas², otro personaje citado por los niños como relacionado con Aotearoa fue Kristoff, de Frozen. Por ejemplo, cuando pregunté: “¿Por qué Kristoff es de Nueva Zelanda?”, un niño mencionó: “Porque se parece a mi padre”. Queriendo saber más detalles sobre la asociación, se preguntó: “¿Es por el color de su piel? ¿O por el color de su pelo?”. Entonces, el niño compartía: “Es igual que la gente que ves por ahí [Nueva Zelanda]”. Según otro niño, Kristoff es un kiwi (apodo para un neozelandés) porque “Parece que no tiene acento”, lo que significa que Kristoff, que parece un Pākehā o un neozelandés europeo por su color de piel blanca y su pelo brillante y sus ojos claros, automáticamente no parece tener acento, lo que sugiere que las personas que tienen acento no son de Aotearoa, o que las personas con esos rasgos físicos no parecen tener acento. “¿Qué es una persona que no parece tener acento?”, continué. Y comentaron: “Parece que es él [Kristoff]”. En este sentido, Kristoff tiene una apariencia física kiwi, lo que también trajo a colación la discusión sobre cómo es una persona kiwi. Para subrayar, Kristoff tiene un aspecto muy europeo, blanco. Esta fue, de hecho, una de las ideas más significativas encontradas en las discusiones con los niños, porque relacionaron un elemento intangible, como el acento, con un origen cultural procedente de uno de los grupos étnicos mayoritarios de la nación, el europeo neozelandés o Pākehā. Sin embargo, el principal factor que tuvo un impacto significativo en los resultados de la investigación es cuando los niños decían: “Veo gente como ellos a mi alrededor”. (niña de seis años) al referirse a las asociaciones tanto maoríes como pākehā de los personajes, citados sobre

todo como Maui para los maoríes y Kristoff y Woody, de Toy Story (1995). Se cree que Nueva Zelanda ofrece a los niños la oportunidad de explorar y comprender diversas culturas debido a su trasfondo multicultural y a su entorno educativo. En consecuencia, los niños se relacionan frecuentemente con personas de diversos orígenes culturales tanto en sus comunidades locales como en sus centros educativos. A partir de esta recopilación de datos, se hizo evidente que las personas procedentes de entornos culturales distintos de los pākehā mostraban una mayor tendencia a observar diferencias en el idioma, el acento, la cocina y otros atributos no físicos. Las experiencias educativas de los niños influyeron significativamente en cómo percibían la cultura y los diversos grupos étnicos.

En general, los niños se centraron en la representación de su propia cultura y tradiciones en las películas de Disney y Pixar presentadas en la muestra de la investigación. Se exploró la importancia de ver personajes de orígenes similares en los principales medios de comunicación, ya que ayuda a los individuos a sentirse representados e incluidos (Lemish, 2015a; Lemish & Götz, 2017). La ausencia de diversidad en las primeras películas de Disney fue un tema de conversación entre los niños, que expresaron su deseo de presenciar una mayor representación de personajes más diversos en las próximas películas. Por ejemplo, un niño describió el deseo de ver una princesa Disney “como yo”, señalando sus gafas graduadas, así como otro niño de origen chino dijo que le gustaría ver personajes en producciones globales que tuvieran “los ojos como los míos”, indicando la forma de sus ojos.

1 Personajes principales por orden alfabético: Alladin (Alladin de Disney), Anna (Frozen de Disney), Ariel (La Sirenita de Disney), Aurora (La Bella Durmiente de Disney), Bestia (La Bella y la Bestia de Disney), Bella (La Bella y la Bestia de Disney), Buzz (Toy Story de Pixar), Cenicienta (Cenicienta de Disney), Elena (Elena de Avalor de Disney), Elsa (Frozen de Disney), Genio (Alladin de Disney), Jasmine (Alladin de Disney), Kristoff (Frozen, de Disney), Maui (Moana, de Disney), Mérida (Brave, de Pixar), Miguel (Coco, de Pixar), Moana (Moana, de Disney), Mulán (Mulán, de Disney), Pocahontas (Pocahontas, de Disney), Príncipe Adam (La bella y la bestia, de Disney), Rapunzel (Enredados, de Disney), Blancanieves (Blancanieves, de Disney), Tiana (La princesa y el sapo, de Disney) y Woody (Toy Story, de Pixar).

2 Películas Disney por orden alfabético: Alladin (1992), Cenicienta (1950), Frozen (2014), Moana (2016), Mulán (1998), Pocahontas (1995), La bella durmiente (1959), Blancanieves (1937), Enredados (2010), La bella y la bestia (1991), La sirenita (1989), La princesa y el sapo (2009). Películas de Pixar por orden alfabético: Brave (2012), Coco (2017) y Toy Story (1995). El único programa de televisión utilizado en la muestra fue Elena de Avalor (2016), de Disney Channel.

Conclusión

Dado que la recopilación de datos de este estudio tuvo lugar en Aotearoa y contó con la participación de niños de escuelas primarias, las ideas principales de los fondos de conocimiento y los principios de diversidad cultural encontrados en la recopilación de datos no sólo fomentaron un sentimiento de pertenencia y aceptación entre los niños, sino que también promovieron un sentimiento de unidad y respeto mutuo entre los diferentes grupos culturales, principalmente hacia los maoríes. Al adoptar la diversidad cultural, las escuelas pueden crear un entorno más integrador y solidario para los alumnos de todas las procedencias.

En relación con la mediación cultural de los niños, sus percepciones generales del origen cultural de Moana estaban relacionadas con la herencia maorí y pasifika. Los niños relacionaron sus respuestas con sus experiencias vividas en casa y en la escuela, lo que significa que no es que los niños no prestaran atención a la película, o que no supieran cómo es un neozelandés, o quizás los niños no entendieran bien la película. Por el contrario, las respuestas de los niños indicaron al investigador que crearon el significado del personaje Moana en asociación con Aotearoa utilizando múltiples fuentes de información, por ejemplo, de su escuela durante la semana de la lengua maorí te reo y viendo la película doblada en te reo.

De cara al futuro, es crucial que las escuelas sigan dando prioridad a la diversidad cultural como principio fundamental de sus prácticas educativas, ya que Aotearoa es un lugar multicultural y se diversificará aún más en los próximos años (Spoonley, 2020; The University of Waikato, 2024), lo que probablemente conducirá a un aumento del número de niños en las escuelas de Nueva Zelanda

procedentes de entornos multiculturales que van más allá de los maoríes y los pākehā.

En cuanto a la representación de etnias y razas en los medios de comunicación dirigidos a los niños, los grandes conglomerados mediáticos como Disney deberían seguir esforzándose por conseguir una representación más diversa en sus películas para reflejar el mundo multicultural en el que vivimos. Las princesas y los personajes principales de diversas regiones y etnias deberían tener las mismas oportunidades de brillar en los cines inspirando a los niños de todo el mundo.

Por último, preguntar a los niños sobre sus percepciones y no tratar los temas infantiles únicamente desde el punto de vista de los adultos mejora nuestra comprensión académica de las perspectivas de los niños sobre los medios de comunicación, lo que consumen y cómo dan sentido al mundo. Al valorar las opiniones y experiencias de los niños, podemos capacitar a las generaciones futuras para crear transformaciones positivas y, por lo tanto, crear comunidades inclusivas y diversas basadas en la comprensión y el respeto. Dar prioridad al bienestar y el aprendizaje de los niños es esencial para cultivar una cultura que promueva la inclusión y la aceptación desde una edad temprana. Preguntar a los niños sobre su forma de entender el mundo, junto con una mayor diversidad de medios de comunicación dirigidos a los más jóvenes y un sistema educativo que celebre la diversidad cultural en lugar de los monocultivos, fomenta el aprecio por la diversidad y la inclusión a una edad temprana y promueve la empatía y la comprensión, sentando las bases de un mundo justo en las generaciones futuras.

References

- Acosta, N. S. (2020). El diseñador gráfico en los procesos de comunicación: ¿mediador o intermediario? [The graphic designer in communication processes: mediator or intermediary?]. *DAYA*(9), 99-113. <https://doi.org/https://doi.org/10.33324/daya.v1i9.337>
- Anderson, A., Binney, J., & Harris, A. (2014). *Tangata whenua: an illustrated history*. Bridget Williams Books. <http://tangatawhenuaahistory.bwb.co.nz.ezproxy.waikato.ac.nz/index.html>
- Andrade, G., Andrade, G. R. d., Silva, L. A. d. C., & Paniagua, E. R. M. (2021). Quem não é visto, não é lembrado: a importância da representação preta para as crianças negras [Who is not seen, is not remembered: the importance of black representation for black children]. *Anais do 13º Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão da UNIPAMPA: Pesquisa e Inovação*.
- Antonioli, C. (2023). *Representação drag em campanhas publicitárias: estudo de recepção sobre identidade cultural com performers drags*. Universidade Federal do Pampa. <https://repositorio.unipampa.edu.br/jspui/handle/riu/7946>
- Arias, V. S., & Punyanunt-Carter, N. M. (2017). *Family, Culture, and Communication*. 1-26. <https://doi.org/https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.504>
- Arrowtown Stonework. (n.d.). *Koru*. <https://www.arrowtownstonework.co.nz/pages/koru-meaning>
- Barbero, J. M. (2006). Between technology and culture: Communication and modernity in Latin America. In D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas*. Duke University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ct-v111qdz2k.5>
- Barclay-Kerr, H. (2006). *Waka – canoes*. Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand. <http://www.TeAra.govt.nz/en/waka-canoes>
- Baron, A. S., & Banaji, M. R. (2006). The development of implicit attitudes: Evidence of race evaluations from ages 6 and 10 and adulthood. *Psychological Science*, 17(1), 53-58. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2005.01664.x>
- Birkinbine, B., Gomez, R., & Wasko, J. (2016). *Global media giants* (1st ed.). Routledge.
- Block, L. d., & Buckingham, D. (2007). *Global children, global media: Migration, media and childhood* (1st ed.). Palgrave Macmillan.
- Bustamante, E. (2017). La comunicación desde la cultura, la cultura desde la comunicación. In *De los medios a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, 30 años después*. *InCom-UAB Publicacions*.
- Centennial Branch, & Department of Internal Affairs. (2016). *The Māori people are members of the Polynesian race*. Victoria University of Wellington. <https://nzetc.victoria.ac.nz/tm/scholarly/tei-Cen01-02Make-t1-body-d2.html#:~:text=The%20Maori%20people%20all%20belong,this%20world%20and%20the%20next>.
- Christensen, P. H. (2004). Children's participation in ethnographic research: Issues of power and representation [https://doi.org/10.1002/chi.823]. *Children & Society*, 18(2), 165-176. <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/chi.823>
- Constante, A. (2016, November 19). *Critics accuse Disney of 'culture theft' ahead of 'Moana' release*. NBC News Asian America. <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/critics-accuse-disney-culture-theft-ahead-moana-release-n685866>
- Cooper, M., Hedges, H., & Hogg, L. (2023). Engaging with Māori learners' and families' funds of knowledge and identity in postcolonial Aotearoa New Zealand. In M. Esteban-Guitart (Ed.), *Funds of knowledge and identity pedagogies for social justice: International perspectives and praxis from communities, classrooms, and curriculum* (1st ed., pp. 86-98). <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781003369851-9>
- Cubbage, J. (2019). Representation of Race. In *The International Encyclopedia of Media Literacy* (pp. 1-6). <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0204>

- Dewes, T. K. o. t. M. (2022, February 6). *What does it mean to be tangata Tiriti?* The Spinoff. <https://thespinoff.co.nz/atea/06-02-2022/what-does-it-mean-to-be-tangata-tiriti>
- Dittmer, H. (2021). Moana made waves: Discussing the representation of Pacific Islanders in the Disney movie Moana. *Pacific Geographies*(55), 25-29. <https://doi.org/10.23791/552529>
- Durkin, K., & Judge, J. (2001). Effects of language and social behaviour on children's reactions to foreign people in television. *British Journal of Developmental Psychology*, 19, 597-612.
- Durkin, K., Nesdale, D., Dempsey, G., & McLean, A. (2012). Young children's responses to media representations of intergroup threat and ethnicity. *British Journal of Developmental Psychology*, 30(3), 459-476. <https://doi.org/10.1111/j.2044-835X.2011.02056.x>
- Escosteguy, A. C., & Jacks, N. (2023). Práticas de recepção midiática: Impasses e desafios da pesquisa brasileira. *Anais do 13° Encontro Anual da COMPÓS*. <https://doi.org/https://proceedings.science/compos/compos-2004/trabalhos/praticas-de-recepcao-midiatica-impasses-e-desafios-da-pesquisa-brasileira?lang=pt-br>
- Escosteguy, A. C. D. (2018). Estudos culturais latino-americanos e Jesús Martín-Barbero: mais afinidades do que disputas. *MATRIZES*, 12(1). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p99-113>
- Esteban-Guitart, M. (2023). Funds of knowledge and identity pedagogies for social justice: *International perspectives and praxis from communities, classrooms, and curriculum* (1st ed.). <https://doi.org/https://www-taylorfrancis-com.ezproxy.waikato.ac.nz/books/edit/10.4324/9781003369851/funds-knowledge-identity-pedagogies-social-justice-mois%C3%A9s-esteban-guitart>
- Felippi, Â., & Escosteguy, A. C. (2013). Jornalismo e estudos culturais: a contribuição de Jesús Martín-Barbero [Journalism and cultural studies: the contribution of Jesús Martín-Barbero]. *RuMoRes*, 7(14), 8-27. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2013.69427>
- Gomes, A. R. (2017). *A presença na ausência: um estudo sobre as representações de crianças negras em campanhas publicitárias no youtube* [Presence in absence: a study on the representations of black children in advertising campaigns on youtube] Universidade Federal do Ceará]. Sobral.
- González, N. (2005). Beyond culture: The hybridity of funds of knowledge. In N. Gonzalez, L. C. Moll, & C. Amanti (Eds.), *Funds of knowledge: Theorizing practices in households, communities, and classrooms* (pp. 29-46). Taylor & Francis Group. <https://doi.org/https://doi-org.ezproxy.waikato.ac.nz/10.4324/9781410613462>
- Gonzalez, N., Moll, L. C., & Amanti, C. (2005). *Funds of knowledge: Theorizing practices in households, communities, and classrooms* (1st ed.). <https://doi.org/https://www-taylorfrancis-com.ezproxy.waikato.ac.nz/books/edit/10.4324/9781410613462/funds-knowledge-norma-gonzalez-luis-moll-cathy-amanti>
- Hardy, K. V. (2013). Healing the Hidden Wounds of Racial Trauma. *Reclaiming Children and Youth*, 22(1), 24-28. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/healing-hidden-wounds-racial-trauma/docview/1367545498/se-2>
- Hei Tiki. (n.d.). *Mountain Jade*. <https://www.mountainjade.co.nz/pages/greenstone-meanings-and-designs/hei-tiki>
- Hereniko, V. (2017, January 16). *Yes, I was a member of Disney's Oceanic Story Trust. And yes, I am very proud to have helped Disney*. Facebook. <https://www.facebook.com/manamoanawearemoanawearemaui/posts/yes-i-was-a-member-of-disneys-oceanic-story-trust-and-yes-i-am-very-pro%E2%80%A6>
- Jacks, N., & Wottrich, L. H. (2016). The legacy of Stuart Hall for reception studies in Brazil. *MATRIZES*, 10(3), 159-172. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p159-172>
- Jacobs, M. M. (2023). Learning from newly settled families in an Aotearoa New Zealand playgroup. *Journal of Early Childhood Research*, 1-14. <https://doi.org/10.1177/1476718x231210640>
- Keane, B. (2006, June 12). Pounamu – jade or greenstone - Pounamu – several names. *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*. <https://teara.govt.nz/en/pounamu-jade-or-greenstone/page-1>

- Kelly-Ware, J. (2018). The influence of Frozen: Young children, performative gender, and popular culture. *Early Childhood Folio*, 22(1), 3-7. <https://doi.org/10.18296/ecf.0052>
- Kolucki, B., & Lemish, D. (2011). *Communicating with children: Principles and practices to nurture, inspire, excite, educate and heal*. United Nations Children's Fund (UNICEF). [https://www.unicef.org/cwc/files/CwC_Final_Nov-2011\(1\).pdf](https://www.unicef.org/cwc/files/CwC_Final_Nov-2011(1).pdf)
- Lacroix, C. (2004). Images of animated others: The orientalization of Disney's cartoon heroines from The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame. *Popular Communication*, 2(4), 213-229. https://doi.org/10.1207/s15405710pc0204_2
- Lemish, D. (2015a). *Media and perceptions of self and society*. In *Children and media: A global perspective* (1 ed., pp. 135-175). John Wiley & Sons, Incorporated. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.waikato.ac.nz/lib/waikato/reader.action?docID=1887115&ppg=153>
- Lemish, D. (2015b). *Media, sociality, and participation*. In *Children and media: A global perspective* (1 ed., pp. 176-194). John Wiley & Sons, Incorporated. <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.waikato.ac.nz/lib/waikato/reader.action?docID=1887115&ppg=194>
- Lemish, D., & Götz, M. (2017). Beyond the Stereotypes? Introduction. In D. Lemish & M. Götz (Eds.), *Beyond the Stereotypes? Images of Boys and Girls, and their Consequences*.
- Martin-Barbero, J. (2006). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.
- Martín-Barbero, J. (2018). Dos meios às mediações: 3 introduções [From the media to mediations: 3 introductions]. *MATRIZES*, 12(1). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p9-31>
- Mastro, D. (2015). Why the media's role in issues of race and ethnicity should be in the spotlight [<https://doi.org/10.1111/josi.12093>]. *Journal of Social Issues*, 71(1), 1-16. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/josi.12093>
- Ministry of Education. (2015). The New Zealand Curriculum <https://newzealandcurriculum.tahurangi.education.govt.nz/new-zealand-curriculum/5637175326.p>
- Nauta, M. (2018). *Walt Disney's Moana. "We are Polynesia". A CDA of Disney's representation of the Polynesian culture inside Moana*. [Master thesis, Jönköping University]. Jönköping, Sweden. <http://hj.diva-portal.org/smash/get/diva2:1221570/FULLTEXT01.pdf>
- New Zealand Ministry of Education. (2020, 24 July). *Cultural diversity principle*. <https://nzcurriculum.tki.org.nz/Principles/Cultural-diversity-principle#:~:text=The%20cultural%20diversity%20principle%20is,linguistically%20and%20culturally%20diverse%20nation>
- Ólafsson, K., Livingstone, S., & Haddon, L. (2013). *How to research children and online technologies? Frequently asked questions and best practice*. www.eukidsonline.net
- Pihama, L. (2017, 17 June). *If this film is translated directly into te reo Māori it will contribute to the colonising beliefs about being Indigenous*. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=299968977117319&set=pb.100064900051914.-2207520000>
- Pihama, L., Tiakiwai, S.-J., & Southey, K. (2015). *Kaupapa rangahau: A reader. A collection of readings from the Kaupapa Rangahau workshops series*. (2nd ed.). Te Kotahi Research Institute. https://www.waikato.ac.nz/__data/assets/pdf_file/0009/339885/Kaupapa-Rangahau-A-Reader_2nd-Edition.pdf
- Pouwhare, R. M. I. (2020). *Ngā Pūrākau mō Māui: mai te patuero, te pakokitanga me te whakapēpē ki te kōrero pono, ki te whaihua whaitake, mē ngā honotanga*. [The Māui Narratives: From Bowdlerisation, Dislocation and Infantilisation to Veracity, Relevance and Connection Auckland University of Technology]. Auckland, New Zealand. <http://hdl.handle.net/10292/13307>
- Quispe, S. (2022, January 11). *Re-thinking who we are through a decolonizing lense*, YouTube. https://youtu.be/zgdzdV-I3EY?si=qBzjld4wKwk1j_6q
- Rechtshaffen, M. (2016, November 7). *'Moana': film review*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/moana-review-944411/>
- Rika, A. T. T. T. (2016, September 21). *How did Disney get Moana so right and Maui so wrong?* BBC News. <https://www.bbc.com/news/world-europe-37430268>
- Robinson, J. (2016, November 16). *How Pacific Islanders helped Disney's Moana find its way*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/11/moana-oceanic-trust-disney-controversy-pacific-islanders-polynesia>
- Rooij, M. v. (2019). Carefully constructed yet curiously real: How major American animation studios

generate empathy through a shared style of character design. *Animation*, 14(3), 191-206. <https://doi.org/10.1177/1746847719875071>

Schott, G., & Lealand, G. (2010). Media in the lives of New Zealand children and adolescents. In J. Low & P. Jose (Eds.), *Lifespan development: New Zealand perspectives* (2nd ed., pp. 206-216). New Zealand Pearson.

Sciretta, P. (2016, September). *How Disney formed the Oceanic Story Trust to make 'Moana' more authentic*. Slash Film. <https://www.slashfilm.com/546367/moana-oceanic-story-trust/>

Scolari, C. A. (2015). From (new)media to (hyper)mediations. Recovering Jesús Martín-Barbero's mediation theory in the age of digital communication and cultural convergence. *Information, Communication & Society*, 18(9), 1092-1107. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1018299>

Si'ilata, R. (2015). *The cultural diversity curriculum principle*. New Zealand Ministry of Education,. <https://nzcurriculum.tki.org.nz/Curriculum-resources/Media-gallery/Cultural-diversity/The-cultural-diversity-curriculum-principle#collapsible2>

Smith, L. T. (2021). *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Bloomsbury Academic & Professional. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/waikato/detail.action?docID=6605401>

Soares, M. A. D. S. (2012). Look, blackness in Brazil!: Disrupting the grotesquerie of racial representation in Brazilian visual culture. *Cultural Dynamics*, 24(1), 75-101. <https://doi.org/10.1177/0921374012452812>

Spieker, A. (2023). Have we asked the children?: Children's perceptions of culture and ethnicities in global animated films in Aotearoa New Zealand. *LINK 2023 5th International Conference in Practice-oriented Research and Global South*, <https://10.24135/link2022.v4i1.19857>

Spoonley, P. (2020). *The New New Zealand: Facing demographic disruption*. Massey University Press. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/waikato/detail.action?docID=6220207>

Stats NZ. (2023, February 27). *Population*. <https://www.stats.govt.nz/topics/population>

Tamaira, A. M. K., & Fonoti, D. (2018). Beyond Paradise? Retelling Pacific stories in Disney's Moana. *The Contemporary Pacific*, 30(2), 297-327. <https://doi.org/doi:10.1353/cp.2018.0029>.

Tamaira, M. K., Hereniko, V., Qolouvaki, T., Hopkins, J. U., & Steiner, C. E. (2018). Moana by Jared Bush. *The Contemporary Pacific*, 30, 216-234. <https://doi.org/http://doi.org/10.1353/cp.2018.0016>

Tarr, Z. (2017). *The Frankfurt School: The Critical Theories of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/https://doi-org.ezproxy.waikato.ac.nz/10.4324/9781315132105>

The University of Waikato. (2024). *Session 1 - Demographics are destiny; who are we going to be in 2050?* [YouTube]. <https://youtu.be/MtzDNkuCiqo?si=mgohXTfTPkLgTzZo>

Tisdall, E., Davis, J., & Gallagher, M. (2009). Researching with children and young people: *Research design, methods and analysis*. <https://doi.org/10.4135/9781446268315>

Trebbe, J., Paasch-Colberg, S., Greyer, J., & Fehr, A. (2017). Media Representation: Racial and Ethnic Stereotypes. In *The International Encyclopedia of Media Effects* (pp. 1-9). <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0146>

Vandenbosch, L. P. (2017). Media representation: Health and body images. In *The International Encyclopedia of Media Effects* (pp. 1-13). <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0145>

Vélez-Ibáñez, C., & Greenberg, J. (2005). Formation and transformation of funds of knowledge. In N. Gonzalez, L. C. Moll, & C. Amanti (Eds.), *Funds of knowledge: Theorizing practices in households, communities, and classrooms* (pp. 47-69). <https://doi.org/https://www-taylorfrancis-com.ezproxy.waikato.ac.nz/books/edit/10.4324/9781410613462/funds-knowledge-normagonzalez-luis-moll-cathy-amanti>

Vicente, M. M., & Rebêlo, K. G. (2022). Estudos culturais e mediações na comunicação alternativa contemporânea da Amazônia. In D. M. A. Santos & W. C. Viana (Eds.), *Amazônia: tópicos atuais em ambiente, saúde e educação* (pp. 71-86). <https://doi.org/10.37885/220809884>

Ville, V.-I. d. I., & Tartas, V. (2010). Developing as consumers. In D. W. Marshall (Ed.), *Understanding children as consumers*.

Ware, F., Breheny, M., & Forster, M. (2018). Kaupapa Kōrero: a Māori cultural approach to narrative inquiry. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 14(1), 45-53. <https://doi.org/10.1177/1177180117744810>

Weerakkody, N. D. (2009). *Research methods for media and communication*. Oxford University Press Australia and New Zealand.

Yoshinaga, I. (2019). Disney's Moana, the colonial screenplay, and indigenous labor extraction in Hollywood fantasy films. *Narrative Culture*, 6(2), 188–215. <https://digitalcommons.wayne.edu/narrative/vol6/iss2/6>

Zalipour, A., & Athique, A. (2016). Diasporic films and the migrant experience in New Zealand: A case study in social imagination. *International Journal of Cultural Studies*, 19(4), 425–440. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/1367877914553725>

Zhang, E., Zhang, X., & Pinderhughes, E. E. (2019). “Your skin’s not as good as us”: Microaggressions among transracially-adopted children from China. *Adoption Quarterly*, 22(4), 284-306. <https://doi.org/10.1080/10926755.2019.1675837>

HOW TO QUOTE (APA)

Spieker, A. (2024). Listening to the kids: Children’s perceptions of culture and ethnicities in global animated films in Aotearoa New Zealand. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 40-75. <https://doi.org/10.24135/10.24135/link-praxis.v2i1.30>

Aline Frey

UNSW, Australia

<https://orcid.org/0000-0002-4160-8675>

Aline.Frey@unsw.edu.au

Aline has been working on research, teaching and artistic projects across Brazil, New Zealand and Australia. She has balanced excellence in research with a track record of artistic projects as an independent photographer and filmmaker, and is currently a Postdoctoral Fellow in the Faculty of Arts, Design & Architecture in the UNSW, Australia.

Aline tem trabalhado em projetos de pesquisa, ensino e artísticos no Brasil, Nova Zelândia e Austrália. Ela equilibrou a excelência em pesquisa com um histórico de projetos artísticos como fotógrafa e cineasta independente, e atualmente é bolsista de pós-doutorado na Faculdade de Artes, Design e Arquitetura da UNSW, Austrália.

Aline ha trabajado en proyectos de investigación, docencia y arte en Brasil, Nueva Zelanda y Australia. Ha compaginado la excelencia en la investigación con un historial de proyectos artísticos como fotógrafa y cineasta independiente, y actualmente es becaria posdoctoral en la Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura de la UNSW (Australia).

Through Immigrant Lens: A Reflection on Pierre Bourdieu's Concept of *Habitus Clivé* through Photography

Keywords

Immigration, Photography, Pierre Bourdieu,
Habitus Clivé, Cleft Habitus

Abstract

This article explores the creative practice of immigrant photography, specifically examining the artistic work of immigrants who have chosen Australia as their place of settlement. Analysing their photographic works, the article reflects on Pierre Bourdieu's concept of *habitus clivé*, which develops the notion of a fractured or divided self. This division arises when individuals confront conflicting social contexts, resulting in internal tension or dissonance within their sense of identity. In the context of migration, *habitus clivé* can manifest in various ways, such as tensions or conflicts between cultural traditions and new cultural contexts. Furthermore, migration can involve adaptation and adjustment in which individuals may selectively incorporate elements of the new culture into their existing *habitus* while maintaining aspects of cultural identity associated with their country of origin. These processes of negotiation and hybridisation can further contribute to the development of *habitus clivé*. For Bourdieu, these internal contradictions within one's social identity are not static but

evolve through ongoing social interactions. By closely examining immigrant photographers, the article highlights the visual narratives that emerge, illustrating how photography can transcend physical boundaries, creating an intermediary space between dislocation and settlement. This space becomes a potent mechanism for fostering a sense of belonging that extends beyond geographic boundaries. Interestingly, this sense is not secured to a specific geographic location but, rather, encompasses broader, internalised, notion of place. These changes align with the concept of *habitus clivé* as individuals navigate the complexities of migration and settlement. As a medium, photography enables individuals to inhabit this interim space of familiarity, enabling embodiment and facilitating connection with a sense of place that transcends traditional notions of belonging. The article discusses how photography can empower immigrant narratives, supporting a sense of belonging while capturing the diverse experiences of individuals navigating the challenges of immigration and settlement.

Introduction

The creative practice of photography can facilitate dialogues about diversity, social inclusion and belonging because it can challenge stereotypes, validating immigrant experiences and promoting empathy and understanding. As a medium for creatively documenting reality, it not only preserves historical moments but sheds light on contemporary issues faced by marginalised groups. Additionally, photography's participatory nature can empower individuals to share their personal narratives and shape discussions about inclusivity. This article contributes to this discussion by drawing on Pierre Bourdieu's (2004) theoretical concept of *habitus clivé* (cleft or split *habitus*) to consider photography's role in creating narratives of belonging. As less recognised than the much studied "*habitus*" (Bourdieu 1977), *habitus clivé* can provide significant insights into the challenges of immigrants' experiences of settling in a different social context.

In contemporary scholarly discourse, photography plays a key role in shaping the understanding of survival offering a distinctive lens through which to explore alternative perspectives on visualising human rights. For example, Lola Valentina Alexander (2023) points out that the medium makes it possible to capture and convey Indigenous peoples' resilience, strength, and cultural richness as they navigate their ongoing struggles for recognition and justice. According to Jane Tormey (2024), who advocates the political utility of photography, a more proactive approach is needed if photos are to inspire change, for example through active distribution rather than passive exhibitions. Rather than regarding photographs as static artifacts, Tormey proposes viewing them as dynamic agents, capable of instigating action and driving social and political discourse and placing photographers as active cultural producers. On the other hand, Mark Sealy (2019) talks about decolonising images as a process of speaking back by criticising photography's historical role in shaping narratives of memory and identity, frequently working against the marginalised and in favour of imperial/colonial powers and tropes.

Debates about these issues converge on contextualisation and authorship as key aspects of how photography can contribute to empowering immigrant communities' self-organisation and struggles for settlement. For example, Karolina Nikielska-Sekula (2020) focuses on Norwegian Turks living in Drammen, Norway, to discuss photography's crucial role in developing new perspectives and deeper understandings of the complex challenges faced by immigrants. She argues that the interpretation of visual elements requires subjective analysis and should be informed by active engagement with participants. Accordingly, photographic analysis is most effective in conjunction with other research approaches, such as interviews, that can contribute to understanding how immigrant experiences and challenges of belonging are shaped within the dominant society's particular localities and sociocultural forms/pressures/patterns.

Furthermore, studying Polish immigrants in Norway, Nikielska-Sekula (2023) introduces the concept of embodied belonging, suggesting that people's experiences, emotions and relationships make them feel physically connected to different countries. This implies that belonging is not solely about thoughts or emotions but also involves bodily sensations. She notes her research participants' reports that after living in Norway for a time, they began to embrace local sensory experiences such as smells, tastes and landscapes, coming to feel a sense of home.

M. A. Ennes (2020) also discusses/analyses/considers the migrant body as shaped by social and power relations. He looks at/draws upon the concept of *habitus* (Bourdieu 1977) as the embodiment of societal norms and values that enables individuals to engage in social interactions. *Habitus* is present even in the way people walk, talk, sit and blow their nose (Bourdieu, 1984: 466). Although such manifestations of *habitus* seems natural, it is shaped by social class, embodying its culture and norms, and influencing what people like and think as well as their life expectations.

Bourdieu elaborates the idea that social systems are not inherently fair and, while not explicitly rigged, social competition is akin to a race in which some start with advantages passed down through the generations (Perger 2023). For Bourdieu, those who recognise the “rules of the game” are the ones who adhere to its requirements, even “beyond the grasp of consciousness” (Bourdieu 1977, p.94). Paul Sweetman (2009) argues that, precisely due to people’s lack of knowledge or even awareness of their habitus, visual methods like photography can better reveal how it influences both small and large parts of their lives, shaping how they live. In specifically developing the concept of habitus *clivé*, Bourdieu undertakes/presents a reflexive

socio-analysis of his own life and discusses the contradictions involved in existing simultaneously in different social worlds without completely belonging in either. The uncomfortable positions of those with habitus *clivé* can usefully contribute to understanding the societal factors structuring/ contributing to immigrants’ unequal situations. Ronnie Close (2024) develops the idea that the production of images reflects broader cultural social, and political narratives; and including photographs in wider discussions can create connections between experiencing and seeing. Adopting this standpoint, this article looks at the work of immigrant photographers to enquire how their images enable their processes of belonging.

Immigrant photography in Australia

The history of Australian photography is intertwined with migrant narratives, such as David Moore’s (1966) iconic image of immigrants arriving in Sydney. “His composition, which juxtaposes the city skyline against a group of migrants standing on the deck of a ship, portrays/conveys a profound moment of arrival and transition. The image symbolises the hopes, dreams and uncertainties of immigrants embarking on a new chapter in their lives in a foreign land. Moore’s photograph can be a reminder of Australia’s multicultural identity and immigrants’ significant contributions to the nation’s social and economic fabric.

Subsequently, the increasing volume and variety of migrant photography has challenged attempts to characterise it. However, despite this diversity, works by immigrant photographers, such as Greek-Australian Effy Alexakis; Korean-Australian Lee Grant; South Sudanese, Melbourne-based and Atong Atem share a common intention of highlighting struggles for cultural recognition. By studying some key works by immigrant photographers across Australia, this article investigates how recent and growing immigrant self-representation plays important political and cultural roles in portraying their reality/realities.

Sydney has continued to be a main destination for those entering the country, and almost half of the

city’s population has an immigrant background (Hasman and Křížková, 2023). This incredible diversity points to the fact that 75% of the country’s population identifies with at least one ancestry that is not Australian (Wang et al., 2023), underscoring the importance of migration studies in understanding contemporary Australian society.

To name just a few immigrant-Australian artists: Atong Atem is an Ethiopian-born South Sudanese artist and photographer based in Melbourne. Her work often explores themes of identity, belonging, migration and the African diaspora. Atem’s photography is known for its evocative and visually striking compositions, capturing the complexities of multicultural identity and the experiences of displacement and settlement. It frequently features vibrant colours and patterns and often incorporates elements of fashion and portraiture. She has declared that “most of my work is about taking ownership of my own narrative and also, participating in a pre-existing history of art that centres blackness and our visual languages of expression” (Tabart, 2018). In saying that, Atem underlines/stresses that her art embodies fragments of her homeland while crafting fresh narratives. Her images often challenge stereotypes and highlight the diversity and resilience of African communities, as in her collection [Self Portraits & Family Studies \(2020\)](#).

Similarly with Lee Grant, a Korean-Australian photographer and researcher based in New South Wales. Her work often explores themes related to identity, culture and the human experience. Grant's photography is known for its intimate, evocative, portrayals, capturing moments that reflect the complexities of contemporary life. She has gained recognition for her insightful documentation of various communities and cultural practices, shedding light on the diversity and richness of Australian society. In addition to her photography, Grant is also involved in research exploring topics related to visual culture, identity and social issues. Her interdisciplinary approach to her work enriches her photography, allowing her to delve deeper into the subjects she portrays. This can be seen on her photographic project "[From there to here: migrant journeys to Monash](#)" (2020), featuring 16 portraits of people who made Monash, Victoria, their home. These portraits show them in their homes and are accompanied by black-and-white passport-style photos and documents related to their migration. Each person also shared their story and feelings in recorded interviews.

Ekaterina Shipova-Bell, a Russian artist and photographer who journeyed to Australia from St Petersburg more than ten years ago, developed an interesting migration narrative through a project called [Belonging](#) (2021), featuring 16 immigrant Russian women. In the project, each woman displays objects they brought from their home country. One of them

tells the importance of a porcelain statuette of a woman and a baby that her husband used to carry inside his uniform during World War II.

Finally, another immigrant photographer, Effy Alexakis, is a Greek-Australian known for her work in documenting her community, particularly focusing on the post-WWII period. Alexakis has collected a vast archive of photographs, oral histories, and cultural artifacts, preserving the stories and memories of Greek immigrants and their descendants. Her work [Viewfinder \(2023-2024\)](#) looks back at her 40-year career, telling stories of self-discovery, immigrant experiences, unity and, later, community resilience during COVID-19.

The common themes in these projects show that immigrant photography can go beyond simply bringing certain groups or subjects into view. Rather, it can question the many ways in which the world is represented. Bourdieu's concept of *habitus clivé*, with its emphasis on the internal contradictions and subjective divisions experienced by individuals as they navigate varying social contexts, can illuminate the dynamics of immigrant photography. By shedding light on these complexities, it is possible to gain deeper understanding of the ways in which photography can elucidate the multifaceted experiences of immigrants, offering alternative perspectives on the intersection of identity, belonging, memory and settlement.

***Habitus Clivé* and Migration Photography**

Bourdieu's concept of *habitus* encompasses spontaneous actions, such as playing an instrument, which are learned through various social institutions like family, school, church, and the state. It ultimately represents the embodiment of social norms and values. Friedman (2016) considers Bourdieu's concept of *habitus clivé* to understand the challenges of modern mobility, discussing how individuals can be emotionally tied to their previous class affiliations, despite social expectations, this split *habitus* meaning that not everyone desires upward mobility. Originally,

Bourdieu (2000) developed this concept to explain the persistent gap, between his own significant academic accomplishments and humble social background, that resulted in a divided self in the uncomfortable position of feeling "countless little discrepancies" (p. 98) that generated/prompted the feeling of being out of place or different.

Using empirical data, Friedman (2016) finds common contradictory feelings such as people struggling with feelings of inadequacy and inferiority when facing their new positions but

consistently encountering emotions of guilt and abandonment when looking at/contemplating their pasts. These feelings can be explained by *habitus clivé* (2004, 127) which encapsulates a condition where an individual holds conflicting or divided cultural dispositions due to exposure to diverse, sometimes contradictory, social and cultural environments. This concept has also been used for understanding the uncomfortable position of Aboriginal students entering Australian universities that reproduce colonial-settler values and worldviews (Burns et al, 2023). Whereas Bourdieu describes it as fundamentally rare, Friedman (2016) claims that social mobility is relatively commonplace. The same can be said about the ever-growing phenomenon of human migration (Chamie 2020; Manning & Trimmer 2020; De Haas et al 2020).

Acknowledging the position of the immigrant photographer, experiencing *habitus clivé*, reflects an awareness that otherness can allow/enable individuals to perceive things that others may not see. In this case, the immigrant position is almost advantageous for photographic work: given that to take photos is often to make visible or to emphasise the unseen, this position of being in-between worlds can contribute to the creation of reflective images and narratives about their new place, position, culture and society.

To better understand the conflicted nature of *habitus clivé*, it is useful to return to the work of the abovementioned photographers. For example, Atong Atem's self-portraits and Effy Alexakis's portraits of the Greek community, both create immigrant narratives that can shake up assumptions, norms and beliefs that are taken for granted in Australian society. They talk about the otherness of settling in Australia from the immigrant's point of view. These works enable dialogues about both orthodox and heterodox immigrant images and narratives. Broadly, they seem to question the implicit understanding of the world that shapes dominant perceptions and judgments, provoking reflections on how to enable inclusion rather than imposing/

expecting assimilation. As in Lee Grant's and Ekaterina Shipova-Bell's photos, immigrants are presented as assertive, full of knowledge and histories that Australian society is still to learn.

Habitus clivé is crucial to understanding how these photographers are positioned. While internalising and adhering to the uncomfortable division between societies, they are producing works that rebel against existing power dynamics or dominant ideologies and stereotypes. Moreover, while *habitus* influences a society's distinctions and classifications, shaping people's understanding of what is considered normal, acceptable, or valuable, the concept of *habitus clivé* gives the opportunity to question these behaviours: in the case of photography, producing images that query expectations and can critically examine the assumptions and beliefs that reinforce social structures and power relations.

Understanding *habitus clivé* enables deeper analysis of how resistance and change can emerge. In his work, Bourdieu (1985, 731) develops the concept of "the symbolic struggle" over the fabrication of "common sense." This refers to the ongoing contestation and negotiation over what is considered common sense. Bourdieu argues that this struggle is not merely about physical or material power; it is also about the control and dissemination of symbols, meanings and representations that shape our understanding of the world. Often, due to the absence of common background experiences, immigrants find themselves navigating unfamiliar territories in which shared knowledge and norms are elusive. It is precisely from this vantage point of questioning shared assumptions that immigrant photography can create new forms of dialogue. By capturing images that reflect the complexities of the immigrant position, it enriches processes of belonging and fosters critical perspectives on societal norms and beliefs. Immigrant photography can serve as a powerful tool for expressing diverse experiences and perspectives and for challenging ingrained perceptions and advocating for social diversity and inclusion.

Conclusion

The ruptures accompanying migration often led to a profound sense of fragmentation and disorientation as individuals find themselves caught between the cultural norms of their country of origin and those of their adopted homeland. Drawing upon Bourdieu's concept of *habitus clivé*, this article sheds light on photography's role in aiding immigrants as they navigate the inherent dissonances that arise from the disruption of their *habitus*—the deeply ingrained systems of dispositions, values, and behaviours that shape their identities. This internal dissonance can be profoundly destabilising, hindering the process of integration and exacerbating feelings of alienation and estrangement. This conflicting dynamic engenders a state of ambivalence, wherein they grapple with conflicting self-perceptions and struggle to reconcile their past and present realities.

Amidst this turmoil, photography emerges as a powerful tool for facilitating dialogue, building cultural bridges and fostering a sense of belonging. In this sense, it has a profoundly transformative capacity to capture and convey immigrants' multifaceted experiences. Photography can serve as a conduit through which immigrants can transcend societal/social pressures to

conform to homogenised cultural norms. Against such pressures, it empowers them to embrace and celebrate their cultural heritages while fostering dialogue and understanding across diverse societies. This transformative potential lies in the ability of photographs to capture and convey the nuances of immigrant experiences, thereby giving faces to what may otherwise be perceived as abstract or distant.

By looking at a group of photographic projects, this article is intended to provoke readers into re-evaluating photography's role in shaping collective perceptions and understandings of migration. Through the lens of these projects, photography emerges as a visual medium with the capacity to catalyse transformative processes, not only for immigrant communities but for the whole society. In capturing the complexities of immigrant experiences, photographs can bridge divides, challenge stereotypes, and cultivate empathy and understanding across cultural boundaries. Through engaging with immigrant photography, both immigrants and host communities are afforded opportunities to confront and interrogate their preconceived notions and biases, thereby fostering a more inclusive society.

Através da lente do imigrante: Uma Reflexão sobre o Conceito de *Habitus Clivé* de Pierre Bourdieu através da Fotografia

Palavras-chave

Imigração, fotografia, Pierre Bourdieu, Habitus Clivé, Cleft Habitus

Resumo

Este artigo explora a prática criativa da fotografia de imigrantes, examinando especificamente o trabalho artístico de imigrantes que escolheram a Austrália como local de assentamento. Analisando seus trabalhos fotográficos, o artigo reflete sobre o conceito de *habitus clivé* de Pierre Bourdieu, que desenvolve a noção de um eu fraturado ou dividido. Essa divisão surge quando os indivíduos enfrentam contextos sociais conflitantes, resultando em tensão interna ou dissonância em seu senso de identidade. No contexto da migração, o *habitus clivé* pode se manifestar de várias maneiras, como tensões ou conflitos entre tradições culturais e novos contextos culturais. Além disso, a migração pode envolver adaptação e ajuste, nos quais os indivíduos podem incorporar seletivamente elementos da nova cultura em seu *habitus* existente e, ao mesmo tempo, manter aspectos da identidade cultural associados ao seu país de origem. Esses processos de negociação e hibridização podem contribuir ainda mais para o desenvolvimento do *habitus clivé*. Para Bourdieu, essas contradições internas na identidade social de uma pessoa não são estáticas, mas evoluem por meio de interações sociais contínuas. Ao

examinar de perto os fotógrafos imigrantes, o artigo destaca as narrativas visuais que surgem, ilustrando como a fotografia pode transcender as fronteiras físicas, criando um espaço intermediário entre o deslocamento e o assentamento. Esse espaço se torna um mecanismo potente para promover um senso de pertencimento que se estende além das fronteiras geográficas. É interessante notar que esse sentimento não está vinculado a um local geográfico específico, mas, em vez disso, abrange uma noção mais ampla e internalizada de lugar. Essas mudanças se alinham com o conceito de *habitus clivé* à medida que os indivíduos navegam pelas complexidades da migração e do assentamento. Como mídia, a fotografia permite que os indivíduos tenham esse espaço provisório de familiaridade, possibilitando a incorporação e facilitando a conexão com um senso de lugar que transcende as noções tradicionais de pertencimento. O artigo discute como a fotografia pode fortalecer as narrativas dos imigrantes, apoiando um senso de pertencimento e, ao mesmo tempo, capturando as diversas experiências dos indivíduos que enfrentam os desafios da imigração e da colonização.

Introdução

A prática criativa da fotografia pode facilitar diálogos sobre diversidade, inclusão social e pertencimento, pois pode desafiar estereótipos, validar experiências de imigrantes e promover empatia e compreensão. Como um meio de documentar a realidade de forma criativa, ela não apenas preserva momentos históricos, mas lança luz sobre questões contemporâneas enfrentadas por grupos marginalizados. Além disso, a natureza participativa da fotografia pode capacitar as pessoas a compartilhar suas narrativas pessoais e moldar discussões sobre inclusão. Este artigo contribui para essa discussão ao se basear no conceito teórico de Pierre Bourdieu (2004) de *habitus* clivé (*habitus* fendido ou dividido) para considerar o papel da fotografia na criação de narrativas de pertencimento. Por ser menos reconhecido do que o muito estudado “*habitus*” (Bourdieu, 1977), o *habitus* clivé pode fornecer percepções significativas sobre os desafios das experiências dos imigrantes ao se estabelecerem em um contexto social diferente.

No discurso acadêmico contemporâneo, a fotografia desempenha um papel fundamental na formação da compreensão da sobrevivência, oferecendo uma lente distinta por meio da qual é possível explorar perspectivas alternativas sobre a visualização dos direitos humanos. Por exemplo, Lola Valentina Alexander (2023) ressalta que o meio permite capturar e transmitir a resiliência, a força e a riqueza cultural dos povos indígenas em suas lutas contínuas por reconhecimento e justiça. De acordo com Jane Tormey (2024), que defende a utilidade política da fotografia, é necessária uma abordagem mais proativa para que as fotos inspirem mudanças, por exemplo, por meio da distribuição ativa em vez de exposições passivas. Em vez de considerar as fotografias como artefatos estáticos, Tormey propõe que elas sejam vistas como agentes dinâmicos, capazes de instigar a ação e impulsionar o discurso social e político, colocando os fotógrafos como produtores culturais ativos. Por outro lado, Mark Sealy (2019) fala sobre a descolonização de imagens como um processo de resposta, criticando o papel histórico da fotografia na formação de narrativas de memória

e identidade, frequentemente trabalhando contra os marginalizados e a favor de poderes e símbolos imperiais/coloniais.

Os debates sobre essas questões convergem para a contextualização e a autoria como aspectos fundamentais de como a fotografia pode contribuir para fortalecer a auto-organização das comunidades de imigrantes e suas lutas por assentamento. Por exemplo, Karolina Nikielska-Sekula (2020) se concentra nos turcos noruegueses que vivem em Drammen, na Noruega, para discutir o papel crucial da fotografia no desenvolvimento de novas perspectivas e entendimentos mais profundos dos complexos desafios enfrentados pelos imigrantes. Ela argumenta que a interpretação de elementos visuais requer análise subjetiva e deve ser informada pelo envolvimento ativo com os participantes. Dessa forma, a análise fotográfica é mais eficaz em conjunto com outras abordagens de pesquisa, como entrevistas, que podem contribuir para a compreensão de como as experiências dos imigrantes e os desafios de pertencimento são moldados dentro das localidades específicas da sociedade dominante e das formas/pressões/padrões socioculturais.

Além disso, ao estudar imigrantes poloneses na Noruega, Nikielska-Sekula (2023) introduz o conceito de pertencimento incorporado, sugerindo que as experiências, emoções e relacionamentos das pessoas fazem com que elas se sintam fisicamente conectadas a diferentes países. Isso implica que o pertencimento não se refere apenas a pensamentos ou emoções, mas também envolve sensações corporais. Ela observa os relatos dos participantes de sua pesquisa de que, depois de morar na Noruega por algum tempo, eles começaram a adotar experiências sensoriais locais, como cheiros, sabores e paisagens, passando a se sentir em casa.

M. A. Ennes (2020) também discute/analisa/considera o corpo do migrante como moldado por relações sociais e de poder. Ele analisa/desenha o conceito de *habitus* (Bourdieu, 1977)

como a incorporação de normas e valores sociais que permite que os indivíduos se envolvam em interações sociais. O habitus está presente até mesmo na maneira como as pessoas andam, falam, sentam e assoam o nariz (Bourdieu, 1984: 466). Embora essas manifestações do habitus pareçam naturais, ele é moldado pela classe social, incorporando sua cultura e normas e influenciando o que as pessoas gostam e pensam, bem como suas expectativas de vida. Bourdieu elabora a ideia de que os sistemas sociais não são inerentemente justos e, embora não sejam explicitamente manipulados, a concorrência social é semelhante a uma corrida em que alguns começam com vantagens transmitidas através das gerações (Perger 2023). Para Bourdieu, aqueles que reconhecem as “regras do jogo” são os que aderem às suas exigências, mesmo “além do alcance da consciência” (Bourdieu 1977, p.94).

Paul Sweetman (2009) argumenta que, precisamente devido à falta de conhecimento ou mesmo de consciência das pessoas sobre seu

habitus, métodos visuais como a fotografia podem revelar melhor como ele influencia pequenas e grandes partes de suas vidas, moldando a maneira como vivem. Ao desenvolver especificamente o conceito de habitus clivé, Bourdieu empreende/ apresenta uma análise social reflexiva de sua própria vida e discute as contradições envolvidas na existência simultânea em diferentes mundos sociais sem pertencer completamente a nenhum deles. As posições incômodas daqueles com habitus clivé podem contribuir de forma útil para a compreensão dos fatores sociais que estruturam/contribuem para as situações desiguais dos imigrantes.

Ronnie Close (2024) desenvolve a ideia de que a produção de imagens reflete narrativas culturais, sociais e políticas mais amplas; e a inclusão de fotografias em discussões mais amplas pode criar conexões entre a experiência e a visão. Adotando esse ponto de vista, este artigo examina o trabalho de fotógrafos imigrantes para investigar como suas imagens possibilitam seus processos de pertencimento.

Fotografia de imigrantes na Austrália

A história da fotografia australiana está entrelaçada com as narrativas dos imigrantes, como a imagem icônica de David Moore (1966) dos imigrantes chegando a Sydney. “Sua composição, que justapõe o horizonte da cidade a um grupo de imigrantes em pé no convés de um navio, retrata/transmite um momento profundo de chegada e transição. A imagem simboliza as esperanças, os sonhos e as incertezas dos imigrantes que embarcam em um novo capítulo de suas vidas em uma terra estrangeira. A fotografia de Moore pode ser um lembrete da identidade multicultural da Austrália e das contribuições significativas dos imigrantes para o tecido social e econômico da nação.

Posteriormente, o crescente volume e a variedade de fotografias de imigrantes desafiaram as tentativas de caracterizá-las. No entanto, apesar dessa diversidade, os trabalhos de fotógrafos imigrantes, como o greco-australiano Effy Alexakis, o coreano-australiano Lee Grant e o sul-sudanês Atong Atem, baseado em Melbourne, compartilham a intenção comum de destacar as lutas por

reconhecimento cultural. Ao estudar alguns trabalhos importantes de fotógrafos imigrantes em toda a Austrália, este artigo investiga como a recente e crescente autorrepresentação de imigrantes desempenha importantes papéis políticos e culturais ao retratar suas realidades.

Sydney continuou a ser o principal destino para aqueles que entram no país, e quase metade da população da cidade tem origem imigrante (Hasman e Křížková, 2023). Essa incrível diversidade aponta para o fato de que 75% da população do país se identifica com pelo menos uma ascendência que não é australiana (Wang et al., 2023), ressaltando a importância dos estudos de migração para a compreensão da sociedade australiana contemporânea.

Para citar apenas alguns artistas imigrantes australianos: Atong Atem é uma artista e fotógrafa sul-sudanesa nascida na Etiópia e radicada em Melbourne. Seu trabalho frequentemente explora temas de identidade, pertencimento, migração

e a diáspora africana. A fotografia de Atem é conhecida por suas composições evocativas e visualmente impressionantes, capturando as complexidades da identidade multicultural e as experiências de deslocamento e assentamento. Ela frequentemente apresenta cores e padrões vibrantes e incorpora elementos de moda e retratos. Ela declarou que “a maior parte do meu trabalho tem a ver com a apropriação de minha própria narrativa e também com a participação em uma história preexistente da arte que enfoca a negritude e nossas linguagens visuais de expressão” (Tabart, 2018). Ao dizer isso, Atem destaca/enfatiza que sua arte incorpora fragmentos de sua terra natal enquanto cria novas narrativas. Suas imagens frequentemente desafiam estereótipos e destacam a diversidade e a resiliência das comunidades africanas, como em sua coleção Self Portraits & Family Studies (2020).

Da mesma forma, com Lee Grant, uma fotógrafa e pesquisadora coreana-australiana que vive em New South Wales. Seu trabalho frequentemente explora temas relacionados à identidade, à cultura e à experiência humana. A fotografia de Grant é conhecida por seus retratos íntimos e evocativos, capturando momentos que refletem as complexidades da vida contemporânea. Ela ganhou reconhecimento por sua documentação perspicaz de várias comunidades e práticas culturais, lançando luz sobre a diversidade e a riqueza da sociedade australiana. Além de sua fotografia, Grant também está envolvida em pesquisas que exploram tópicos relacionados à cultura visual, identidade e questões sociais. Sua abordagem interdisciplinar ao trabalho enriquece a fotografia, permitindo que ela se aprofunde nos assuntos que retrata. Isso pode ser visto em seu projeto fotográfico “From there to here: migrant journeys to Monash” (2020), que apresenta 16 retratos de pessoas que fizeram de Monash, Victoria, seu lar. Esses retratos mostram essas pessoas em suas casas e são acompanhados por fotos em preto e branco no estilo passaporte e documentos

relacionados à sua migração. Cada pessoa também compartilhou sua história e seus sentimentos em entrevistas gravadas.

Ekaterina Shipova-Bell, uma artista e fotógrafa russa que viajou de São Petersburgo para a Austrália há mais de dez anos, desenvolveu uma interessante narrativa de migração por meio de um projeto chamado Belonging (2021), com 16 mulheres russas imigrantes. No projeto, cada mulher exhibe objetos que trouxe de seu país de origem. Uma delas conta a importância de uma estatueta de porcelana de uma mulher e um bebê que seu marido costumava carregar dentro de seu uniforme durante a Segunda Guerra Mundial.

Por fim, outra fotógrafa imigrante, Effy Alexakis, é uma greco-australiana conhecida por seu trabalho de documentação de sua comunidade, com foco especial no período pós-Segunda Guerra Mundial. Alexakis coletou um vasto arquivo de fotografias, histórias orais e artefatos culturais, preservando as histórias e memórias de imigrantes gregos e seus descendentes. Sua obra Viewfinder (2023-2024) faz uma retrospectiva de seus 40 anos de carreira, contando histórias de autodescoberta, experiências de imigrantes, unidade e, mais tarde, resiliência da comunidade durante a COVID-19.

Os temas comuns nesses projetos mostram que a fotografia de imigrantes pode ir além de simplesmente mostrar determinados grupos ou assuntos. Em vez disso, ela pode questionar as muitas maneiras pelas quais o mundo é representado. O conceito de habitus clivé de Bourdieu, com sua ênfase nas contradições internas e nas divisões subjetivas vivenciadas pelos indivíduos ao navegarem em contextos sociais variados, pode iluminar a dinâmica da fotografia de imigrantes. Ao esclarecer essas complexidades, é possível obter uma compreensão mais profunda das maneiras pelas quais a fotografia pode elucidar as experiências multifacetadas dos imigrantes, oferecendo perspectivas alternativas sobre a interseção de identidade, pertencimento, memória e assentamento.

Habitus Clivé e Fotografia de Migração

O conceito de habitus de Bourdieu abrange ações espontâneas, como tocar um instrumento, que são aprendidas por meio de várias instituições sociais, como a família, a escola, a igreja e o Estado. Em última análise, ele representa a incorporação de normas e valores sociais. Friedman (2016) considera o conceito de habitus clivé de Bourdieu para entender os desafios da mobilidade moderna, discutindo como os indivíduos podem estar emocionalmente ligados a suas afiliações de classe anteriores, apesar das expectativas sociais, e esse habitus dividido significa que nem todos desejam a mobilidade ascendente. Originalmente, Bourdieu (2000) desenvolveu esse conceito para explicar a lacuna persistente entre suas próprias realizações acadêmicas significativas e sua origem social humilde, o que resultou em um eu dividido na posição desconfortável de sentir “inúmeras pequenas discrepâncias” (p. 98) que geraram/promoveram a sensação de estar fora de lugar ou diferente.

Usando dados empíricos, Friedman (2016) encontra sentimentos contraditórios comuns, como pessoas que lutam com sentimentos de inadequação e inferioridade ao enfrentarem suas novas posições, mas que constantemente se deparam com emoções de culpa e abandono ao olharem/contemplarem seus passados. Esses sentimentos podem ser explicados pelo habitus clivé (2004, p. 127), que engloba uma condição em que um indivíduo tem disposições culturais conflitantes ou divididas devido à exposição a ambientes sociais e culturais diversos, às vezes contraditórios. Esse conceito também foi usado para entender a posição incômoda dos estudantes aborígenes que ingressam em universidades australianas que reproduzem valores e visões de mundo coloniais (Burns et al, 2023). Enquanto Bourdieu a descreve como fundamentalmente rara, Friedman (2016) afirma que a mobilidade social é relativamente comum. O mesmo pode ser dito sobre o fenômeno cada vez maior da migração humana (Chamie 2020; Manning & Trimmer 2020; De Haas et al 2020).

Reconhecer a posição do fotógrafo imigrante, vivenciando o habitus clivé, reflete a consciência de que a alteridade pode permitir/permitir que os

indivíduos percebam coisas que outros talvez não vejam. Nesse caso, a posição de imigrante é quase vantajosa para o trabalho fotográfico: como tirar fotos muitas vezes é tornar visível ou enfatizar o que não é visto, essa posição de estar entre mundos pode contribuir para a criação de imagens e narrativas reflexivas sobre seu novo lugar, posição, cultura e sociedade.

Para entender melhor a natureza conflituosa do habitus clivé, é útil voltar ao trabalho dos fotógrafos mencionados acima. Por exemplo, os autorretratos de Atong Atem e os retratos da comunidade grega de Effy Alexakis criam narrativas de imigrantes que podem abalar suposições, normas e crenças que são tidas como certas na sociedade australiana. Eles falam sobre a alteridade de se estabelecer na Austrália do ponto de vista do imigrante. Esses trabalhos possibilitam diálogos sobre imagens e narrativas de imigrantes ortodoxos e heterodoxos. De modo geral, eles parecem questionar a compreensão implícita do mundo que molda as percepções e os julgamentos dominantes, provocando reflexões sobre como permitir a inclusão em vez de impor/ esperar a assimilação. Como nas fotos de Lee Grant e Ekaterina Shipova-Bell, os imigrantes são apresentados como assertivos, cheios de conhecimento e histórias que a sociedade australiana ainda precisa aprender.

O habitus clivé é fundamental para entender como esses fotógrafos estão posicionados. Ao mesmo tempo em que internalizam e aderem à incômoda divisão entre as sociedades, eles estão produzindo trabalhos que se rebelam contra a dinâmica de poder existente ou ideologias e estereótipos dominantes. Além disso, embora o habitus influencie as distinções e classificações de uma sociedade, moldando a compreensão das pessoas sobre o que é considerado normal, aceitável ou valioso, o conceito de habitus clivé oferece a oportunidade de questionar esses comportamentos: no caso da fotografia, produzindo imagens que questionam as expectativas e podem examinar criticamente as suposições e crenças que reforçam as estruturas sociais e as relações de poder.

A compreensão do habitus clivé permite uma análise mais profunda de como a resistência e a mudança podem surgir. Em seu trabalho, Bourdieu (1985, p. 731) desenvolve o conceito de “luta simbólica” sobre a fabricação do “senso comum”. Isso se refere à contestação e negociação contínuas sobre o que é considerado senso comum. Bourdieu argumenta que essa luta não se trata apenas de poder físico ou material; trata-se também do controle e da disseminação de símbolos, significados e representações que moldam nossa compreensão do mundo. Muitas vezes, devido à ausência de experiências comuns, os imigrantes se veem navegando em territórios desconhecidos, nos

quais o conhecimento e as normas compartilhadas são difíceis de serem compreendidos. É justamente a partir desse ponto de vista de questionamento das suposições compartilhadas que a fotografia de imigrantes pode criar novas formas de diálogo. Ao capturar imagens que refletem as complexidades da posição do imigrante, ela enriquece os processos de pertencimento e promove perspectivas críticas sobre as normas e crenças da sociedade. A fotografia de imigrantes pode servir como uma ferramenta poderosa para expressar experiências e perspectivas diversas, desafiar percepções arraigadas e defender a diversidade e a inclusão social.

Conclusão

As rupturas que acompanham a migração geralmente levam a uma profunda sensação de fragmentação e desorientação, pois os indivíduos se veem presos entre as normas culturais de seu país de origem e as de sua terra natal adotada. Com base no conceito de habitus clivé de Bourdieu, este artigo lança luz sobre o papel da fotografia no auxílio aos imigrantes enquanto eles navegam pelas dissonâncias inerentes que surgem da ruptura de seu habitus - os sistemas profundamente arraigados de disposições, valores e comportamentos que moldam suas identidades. Essa dissonância interna pode ser profundamente desestabilizadora, dificultando o processo de integração e exacerbando os sentimentos de alienação e estranhamento. Essa dinâmica conflitante gera um estado de ambivalência, no qual eles enfrentam autopercepções conflitantes e lutam para conciliar suas realidades passadas e presentes.

Em meio a essa turbulência, a fotografia surge como uma ferramenta poderosa para facilitar o diálogo, construir pontes culturais e promover um senso de pertencimento. Nesse sentido, ela tem uma capacidade profundamente transformadora de capturar e transmitir as experiências multifacetadas dos imigrantes. A fotografia pode servir como um canal por meio do qual os imigrantes podem transcender as pressões

sociais/societárias para se adequarem às normas culturais homogêneas. Contra essas pressões, ela os capacita a abraçar e celebrar suas heranças culturais, ao mesmo tempo em que promove o diálogo e a compreensão entre sociedades diversas. Esse potencial transformador está na capacidade das fotografias de capturar e transmitir as nuances das experiências dos imigrantes, dando, assim, rosto ao que, de outra forma, poderia ser percebido como abstrato ou distante.

Ao analisar um grupo de projetos fotográficos, este artigo pretende levar os leitores a reavaliar o papel da fotografia na formação de percepções e entendimentos coletivos da migração. Através das lentes desses projetos, a fotografia surge como um meio visual com a capacidade de catalisar processos transformadores, não apenas para as comunidades de imigrantes, mas para toda a sociedade. Ao capturar as complexidades das experiências dos imigrantes, as fotografias podem superar divisões, desafiar estereótipos e cultivar empatia e compreensão além das fronteiras culturais. Por meio do envolvimento com a fotografia de imigrantes, tanto os imigrantes quanto as comunidades anfitriãs têm a oportunidade de confrontar e questionar suas noções preconcebidas e preconceitos, promovendo assim uma sociedade mais inclusiva.

A través de la lente del inmigrante: Uma Reflexão sobre o Conceito de *Habitus Clivé* de Pierre Bourdieu através da Fotografia

Palabras clave

Inmigración, Fotografía, Pierre Bourdieu, Habitus Clivé, Cleft Habitus.

Resumen

Este artículo explora la práctica creativa de la fotografía de inmigrantes, examinando concretamente la obra artística de inmigrantes que han elegido Australia como lugar de asentamiento. Analizando sus obras fotográficas, el artículo reflexiona sobre el concepto de *habitus clivé* de Pierre Bourdieu, que desarrolla la noción de un yo fracturado o dividido. Esta división surge cuando los individuos se enfrentan a contextos sociales conflictivos, lo que provoca tensiones internas o disonancias en su sentido de la identidad. En el contexto de la migración, el *habitus clivé* puede manifestarse de diversas formas, como tensiones o conflictos entre tradiciones culturales y nuevos contextos culturales. Además, la migración puede implicar una adaptación y un ajuste en los que los individuos pueden incorporar selectivamente elementos de la nueva cultura a su *habitus* existente, manteniendo al mismo tiempo aspectos de la identidad cultural asociada a su país de origen. Estos procesos de negociación e hibridación pueden contribuir aún más al desarrollo del *habitus clivé*. Para Bourdieu, estas contradicciones internas de la identidad social no son estáticas, sino que evolucionan a lo largo de las interaccio-

nes sociales. Al examinar de cerca a los fotógrafos inmigrantes, el artículo destaca las narrativas visuales que emergen, ilustrando cómo la fotografía puede trascender las fronteras físicas, creando un espacio intermedio entre la dislocación y el asentamiento. Este espacio se convierte en un potente mecanismo para fomentar un sentimiento de pertenencia que se extiende más allá de las fronteras geográficas. Curiosamente, este sentimiento no está ligado a una ubicación geográfica concreta, sino que abarca una noción de lugar más amplia e interiorizada. Estos cambios coinciden con el concepto de *habitus clivé* a medida que los individuos navegan por las complejidades de la migración y el asentamiento. Como medio, la fotografía permite a los individuos habitar este espacio provisional de familiaridad, posibilitando la personificación y facilitando la conexión con un sentido del lugar que trasciende las nociones tradicionales de pertenencia. El artículo analiza cómo la fotografía puede potenciar los relatos de los inmigrantes, fomentando un sentimiento de pertenencia al tiempo que capta las diversas experiencias de las personas que se enfrentan a los retos de la inmigración y el asentamiento.

Introducción

La práctica creativa de la fotografía puede facilitar el diálogo sobre la diversidad, la inclusión social y la pertenencia porque puede cuestionar los estereotipos, validar las experiencias de los inmigrantes y fomentar la empatía y la comprensión. Como medio para documentar creativamente la realidad, no sólo preserva momentos históricos, sino que arroja luz sobre los problemas contemporáneos a los que se enfrentan los grupos marginados. Además, el carácter participativo de la fotografía puede capacitar a los individuos para compartir sus relatos personales y dar forma a los debates sobre la inclusión. Este artículo contribuye a este debate basándose en el concepto teórico de habitus clivé de Pierre Bourdieu (2004) para considerar el papel de la fotografía en la creación de narrativas de pertenencia. Menos reconocido que el muy estudiado “habitus” (Bourdieu, 1977), el habitus clivé puede aportar datos significativos sobre los retos que supone para los inmigrantes asentarse en un contexto social diferente.

En el discurso académico contemporáneo, la fotografía desempeña un papel clave en la comprensión de la supervivencia, ofreciendo una lente distintiva a través de la cual explorar perspectivas alternativas sobre la visualización de los derechos humanos. Por ejemplo, Lola Valentina Alexander (2023) señala que este medio permite captar y transmitir la resistencia, la fuerza y la riqueza cultural de los pueblos indígenas en su lucha constante por el reconocimiento y la justicia. Según Jane Tormey (2024), que defiende la utilidad política de la fotografía, se necesita un enfoque más proactivo si se quiere que las fotografías inspiren el cambio, por ejemplo mediante una distribución activa en lugar de exposiciones pasivas. En lugar de considerar las fotografías como artefactos estáticos, Tormey propone verlas como agentes dinámicos, capaces de instigar a la acción e impulsar el discurso social y político y situar a los fotógrafos como productores culturales activos. Por otro lado, Mark Sealy (2019) habla de la descolonización de las imágenes como un proceso de réplica al criticar el papel histórico de

la fotografía en la configuración de narrativas de memoria e identidad, que con frecuencia trabajan en contra de los marginados y a favor de los poderes y tropos imperiales/coloniales.

Los debates sobre estas cuestiones convergen en la contextualización y la autoría como aspectos clave de cómo la fotografía puede contribuir a potenciar la autoorganización de las comunidades de inmigrantes y sus luchas por el asentamiento. Por ejemplo, Karolina Nikielska-Sekula (2020) se centra en los turcos noruegos que viven en Drammen, Noruega, para debatir el papel crucial de la fotografía en el desarrollo de nuevas perspectivas y una comprensión más profunda de los complejos retos a los que se enfrentan los inmigrantes. Sostiene que la interpretación de los elementos visuales requiere un análisis subjetivo y debe basarse en un compromiso activo con los participantes. En consecuencia, el análisis fotográfico es más eficaz en combinación con otros enfoques de investigación, como las entrevistas, que pueden contribuir a comprender cómo se configuran las experiencias de los inmigrantes y los retos de pertenencia dentro de las localidades y formas/presiones/patronos socioculturales particulares de la sociedad dominante.

Además, al estudiar a los inmigrantes polacos en Noruega, Nikielska-Sekula (2023) introduce el concepto de pertenencia corporal, sugiriendo que las experiencias, emociones y relaciones de las personas hacen que se sientan físicamente conectadas a diferentes países. Esto implica que la pertenencia no se refiere únicamente a pensamientos o emociones, sino también a sensaciones corporales. La autora señala que los participantes en su investigación afirman que, después de vivir en Noruega durante un tiempo, empezaron a adoptar experiencias sensoriales locales como los olores, los sabores y los paisajes, llegando a sentirse como en casa.

M. A. Ennes (2020) también discute/analiza/ considera el cuerpo migrante como moldeado por las relaciones sociales y de poder. Se basa

en el concepto de habitus (Bourdieu, 1977) como encarnación de normas y valores sociales que permite a los individuos participar en interacciones sociales. El habitus está presente incluso en la forma de caminar, hablar, sentarse y sonarse la nariz (Bourdieu, 1984: 466). Aunque estas manifestaciones del habitus parecen naturales, la clase social le da forma, encarna su cultura y sus normas e influye en lo que a la gente le gusta y piensa, así como en sus expectativas vitales. Bourdieu elabora la idea de que los sistemas sociales no son intrínsecamente justos y, aunque no esté explícitamente amañada, la competición social se asemeja a una carrera en la que algunos parten con ventajas transmitidas de generación en generación (Perger 2023). Para Bourdieu, los que reconocen las “reglas del juego” son los que se adhieren a sus requisitos, incluso “más allá del alcance de la conciencia” (Bourdieu 1977, p.94).

Paul Sweetman (2009) sostiene que, precisamente debido a la falta de conocimiento o incluso de conciencia de las personas sobre su habitus,

los métodos visuales como la fotografía pueden revelar mejor cómo influye en pequeñas y grandes partes de sus vidas, dando forma a cómo viven. Al desarrollar específicamente el concepto de habitus clivé, Bourdieu emprende/presenta un socioanálisis reflexivo de su propia vida y discute las contradicciones que implica existir simultáneamente en diferentes mundos sociales sin pertenecer completamente a ninguno de ellos. Las posiciones incómodas de las personas con habitus clivé pueden ser útiles para comprender los factores sociales que estructuran y contribuyen a las situaciones de desigualdad de los inmigrantes.

Ronnie Close (2024) desarrolla la idea de que la producción de imágenes refleja narrativas culturales, sociales y políticas más amplias, y que incluir fotografías en debates más amplios puede crear conexiones entre la experiencia y la visión. Adoptando este punto de vista, este artículo examina la obra de fotógrafos inmigrantes para indagar cómo sus imágenes posibilitan sus procesos de pertenencia.

Fotografía de inmigrantes en Australia

La historia de la fotografía australiana está entrelazada con los relatos de los emigrantes, como la icónica imagen de David Moore (1966) de inmigrantes llegando a Sydney. “Su composición, que yuxtapone el perfil de la ciudad a un grupo de inmigrantes en la cubierta de un barco, retrata y transmite un profundo momento de llegada y transición. La imagen simboliza las esperanzas, los sueños y las incertidumbres de los inmigrantes que se embarcan en un nuevo capítulo de sus vidas en una tierra extranjera. La fotografía de Moore puede ser un recordatorio de la identidad multicultural de Australia y de la importante contribución de los inmigrantes al tejido social y económico de la nación.

Posteriormente, el creciente volumen y variedad de la fotografía de inmigrantes ha puesto en entredicho los intentos de caracterizarla. Sin embargo, a pesar de esta diversidad, las obras de fotógrafos inmigrantes, como la grecoaustraliana Effy Alexakis; la coreanoaustraliana Lee Grant;

la sursudanesa afincada en Melbourne y Atong Atem comparten la intención común de poner de relieve las luchas por el reconocimiento cultural. Mediante el estudio de algunas obras clave de fotógrafos inmigrantes de toda Australia, este artículo investiga cómo la reciente y creciente autorrepresentación de los inmigrantes desempeña importantes funciones políticas y culturales a la hora de retratar su realidad/realidades.

Sídney ha seguido siendo uno de los principales destinos de quienes entran en el país, y casi la mitad de la población de la ciudad tiene un origen inmigrante (Hasman y Křížková, 2023). Esta increíble diversidad apunta al hecho de que el 75% de la población del país se identifica con al menos una ascendencia que no es australiana (Wang et al., 2023), lo que subraya la importancia de los estudios sobre migración para comprender la sociedad australiana contemporánea.

Por nombrar sólo algunos artistas australianos de origen inmigrante: Atong Atem es una artista y fotógrafa sursudanesa nacida en Etiopía y afincada en Melbourne. Su obra explora a menudo temas como la identidad, la pertenencia, la migración y la diáspora africana. La fotografía de Atem es conocida por sus composiciones evocadoras y visualmente impactantes, que captan las complejidades de la identidad multicultural y las experiencias de desplazamiento y asentamiento. A menudo presenta colores y motivos vibrantes e incorpora elementos de moda y retrato. Ella ha declarado que “la mayor parte de mi trabajo consiste en apropiarme de mi propia narrativa y también, participar en una historia preexistente del arte que centra la negritud y nuestros lenguajes visuales de expresión” (Tabart, 2018). Al decir esto, Atem subraya que su arte encarna fragmentos de su tierra natal al tiempo que elabora nuevas narrativas. Sus imágenes a menudo desafían los estereotipos y ponen de relieve la diversidad y la resistencia de las comunidades africanas, como en su colección *Self Portraits & Family Studies* (2020).

Igualmente con Lee Grant, fotógrafo e investigador coreano-australiano afincado en Nueva Gales del Sur. Su obra explora a menudo temas relacionados con la identidad, la cultura y la experiencia humana. La fotografía de Grant es conocida por sus retratos íntimos y evocadores, que captan momentos que reflejan las complejidades de la vida contemporánea. Ha obtenido reconocimiento por su perspicaz documentación de diversas comunidades y prácticas culturales, que arroja luz sobre la diversidad y riqueza de la sociedad australiana. Además de dedicarse a la fotografía, Grant investiga temas relacionados con la cultura visual, la identidad y las cuestiones sociales. El enfoque interdisciplinar de su trabajo enriquece su fotografía, permitiéndole profundizar en los temas que retrata. Esto puede apreciarse en su proyecto fotográfico “From there to here: migrant journeys to Monash” (2020), que presenta 16 retratos de personas que hicieron de Monash, Victoria, su hogar. Estos retratos les muestran en sus casas y van acompañados de fotos en blanco y negro tipo

pasaporte y documentos relacionados con su migración. Cada persona también compartió su historia y sus sentimientos en entrevistas grabadas.

Ekaterina Shipova-Bell, artista y fotógrafa rusa que viajó a Australia desde San Petersburgo hace más de diez años, desarrolló una interesante narrativa migratoria a través de un proyecto llamado *Belonging* (2021), protagonizado por 16 mujeres rusas inmigrantes. En el proyecto, cada mujer expone objetos que trajo de su país de origen. Una de ellas cuenta la importancia de una estatuilla de porcelana de una mujer y un bebé que su marido solía llevar dentro del uniforme durante la Segunda Guerra Mundial.

Por último, otra fotógrafa inmigrante, Effy Alexakis, es una greco-australiana conocida por su labor de documentación de su comunidad, especialmente centrada en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Alexakis ha reunido un vasto archivo de fotografías, historias orales y artefactos culturales, preservando las historias y recuerdos de los inmigrantes griegos y sus descendientes. Su obra *Viewfinder* (2023-2024) repasa sus 40 años de carrera y cuenta historias de autodescubrimiento, experiencias de inmigración, unidad y, más tarde, resiliencia comunitaria durante COVID-19.

Los temas comunes de estos proyectos demuestran que la fotografía de inmigrantes puede ir más allá de la simple presentación de determinados grupos o temas. Por el contrario, puede cuestionar las múltiples formas en que se representa el mundo. El concepto de *habitus* clivé de Bourdieu, que hace hincapié en las contradicciones internas y las divisiones subjetivas que experimentan los individuos al desenvolverse en distintos contextos sociales, puede iluminar la dinámica de la fotografía de inmigrantes. Al arrojar luz sobre estas complejidades, es posible profundizar en la comprensión de los modos en que la fotografía puede dilucidar las polifacéticas experiencias de los inmigrantes, ofreciendo perspectivas alternativas sobre la intersección de identidad, pertenencia, memoria y asentamiento.

Habitus Clivé y fotografía de la migración

El concepto de habitus de Bourdieu engloba acciones espontáneas, como tocar un instrumento, que se aprenden a través de diversas instituciones sociales como la familia, la escuela, la iglesia y el Estado. En última instancia, representa la encarnación de normas y valores sociales. Friedman (2016) considera el concepto de Bourdieu de habitus clivé para entender los desafíos de la movilidad moderna, discutiendo cómo los individuos pueden estar emocionalmente atados a sus afiliaciones de clase anteriores, a pesar de las expectativas sociales, este habitus dividido significa que no todo el mundo desea la movilidad ascendente. Originalmente, Bourdieu (2000) desarrolló este concepto para explicar la brecha persistente entre sus propios logros académicos significativos y su humilde origen social, que dio lugar a un yo dividido en la incómoda posición de sentir “innumerables pequeñas discrepancias” (p. 98) que generaban/promovían la sensación de estar fuera de lugar o ser diferente.

Utilizando datos empíricos, Friedman (2016) encuentra sentimientos contradictorios comunes, como personas que luchan con sentimientos de inadecuación e inferioridad cuando se enfrentan a sus nuevas posiciones, pero se encuentran constantemente con emociones de culpa y abandono cuando miran/contemplan su pasado. Estos sentimientos pueden explicarse mediante el habitus clivé (2004, 127), que engloba una condición en la que un individuo mantiene disposiciones culturales contradictorias o divididas debido a su exposición a entornos sociales y culturales diversos, a veces contradictorios. Este concepto también se ha utilizado para comprender la incómoda posición de los estudiantes aborígenes que ingresan en universidades australianas que reproducen valores y visiones del mundo coloniales (Burns et al, 2023). Mientras que Bourdieu la describe como fundamentalmente rara, Friedman (2016) afirma que la movilidad social es relativamente común. Lo mismo puede decirse del fenómeno cada vez mayor de la migración humana (Chamie 2020; Manning & Trimmer 2020; De Haas et al 2020).

Reconocer la posición del fotógrafo inmigrante, que experimenta el habitus clivé, refleja la conciencia de que la alteridad puede permitir a los individuos percibir cosas que otros no ven. En este caso, la posición de inmigrante es casi ventajosa para el trabajo fotográfico: dado que hacer fotos es a menudo hacer visible o destacar lo que no se ve, esta posición de estar entre dos mundos puede contribuir a la creación de imágenes y narrativas reflexivas sobre su nuevo lugar, posición, cultura y sociedad.

Para comprender mejor la naturaleza conflictiva del habitus clivé, resulta útil volver al trabajo de los fotógrafos mencionados. Por ejemplo, los autorretratos de Atong Atem y los retratos de Effy Alexakis de la comunidad griega, ambos crean narrativas de inmigrantes que pueden sacudir supuestos, normas y creencias que se dan por sentados en la sociedad australiana. Hablan de la otredad de establecerse en Australia desde el punto de vista del inmigrante. Estas obras permiten dialogar sobre imágenes y relatos de inmigrantes tanto ortodoxos como heterodoxos. En general, parecen cuestionar la comprensión implícita del mundo que da forma a las percepciones y juicios dominantes, provocando reflexiones sobre cómo permitir la inclusión en lugar de imponer/esperar la asimilación. Como en las fotos de Lee Grant y Ekaterina Shipova-Bell, los inmigrantes se presentan como personas asertivas, llenas de conocimientos e historias que la sociedad australiana aún debe aprender.

El habitus clivé es crucial para entender la posición de estos fotógrafos. Al tiempo que interiorizan y se adhieren a la incómoda división entre sociedades, producen obras que se rebelan contra las dinámicas de poder existentes o las ideologías y estereotipos dominantes. Además, mientras que el habitus influye en las distinciones y clasificaciones de una sociedad, dando forma a la comprensión de la gente de lo que se considera normal, aceptable o valioso, el concepto de habitus clivé ofrece la oportunidad de cuestionar estos comportamientos: en el caso de la fotografía, produciendo imágenes que cuestionan las expectativas y pueden examinar críticamente los supuestos y creencias que refuerzan las estructuras sociales y las relaciones de poder.

Comprender el habitus clivé permite profundizar en el análisis de cómo pueden surgir la resistencia y el cambio. En su obra, Bourdieu (1985, 731) desarrolla el concepto de “lucha simbólica” sobre la fabricación del “sentido común”. Se refiere a la continua contestación y negociación sobre lo que se considera sentido común. Bourdieu sostiene que esta lucha no tiene que ver únicamente con el poder físico o material, sino también con el control y la difusión de símbolos, significados y representaciones que conforman nuestra comprensión del mundo. A menudo, debido a la ausencia de experiencias previas comunes, los inmigrantes se encuentran navegando por

territorios desconocidos en los que el conocimiento y las normas compartidas son esquivos. Es precisamente desde este punto de vista de cuestionamiento de los supuestos compartidos desde el que la fotografía de inmigrantes puede crear nuevas formas de diálogo. Al capturar imágenes que reflejan las complejidades de la posición del inmigrante, enriquece los procesos de pertenencia y fomenta perspectivas críticas sobre las normas y creencias sociales. La fotografía de inmigrantes puede ser una poderosa herramienta para expresar experiencias y perspectivas diversas, cuestionar percepciones arraigadas y abogar por la diversidad y la inclusión sociales.

Conclusión

Las rupturas que acompañan a la migración a menudo provocan un profundo sentimiento de fragmentación y desorientación al encontrarse los individuos atrapados entre las normas culturales de su país de origen y las de su patria adoptiva. Basándose en el concepto de habitus clivé de Bourdieu, este artículo arroja luz sobre el papel de la fotografía a la hora de ayudar a los inmigrantes a navegar por las disonancias inherentes que surgen de la alteración de sus habitus, los sistemas de disposiciones, valores y comportamientos profundamente arraigados que conforman sus identidades. Esta disonancia interna puede ser profundamente desestabilizadora, obstaculizar el proceso de integración y exacerbar los sentimientos de alienación y extrañeza. Esta dinámica conflictiva engendra un estado de ambivalencia, en el que lidian con autopercepciones contradictorias y luchan por reconciliar sus realidades pasadas y presentes.

En medio de esta agitación, la fotografía emerge como una poderosa herramienta para facilitar el diálogo, tender puentes culturales y fomentar el sentimiento de pertenencia. En este sentido, tiene una profunda capacidad transformadora para captar y transmitir las polifacéticas experiencias de los inmigrantes. La fotografía puede servir como conducto a través del cual los inmigrantes pueden

trascender las presiones sociales para ajustarse a normas culturales homogeneizadas. Frente a esas presiones, les permite abrazar y celebrar su patrimonio cultural y, al mismo tiempo, fomentar el diálogo y el entendimiento entre sociedades diversas. Este potencial transformador reside en la capacidad de las fotografías para captar y transmitir los matices de las experiencias de los inmigrantes, dando así rostro a lo que de otro modo podría percibirse como abstracto o distante.

Al examinar un grupo de proyectos fotográficos, este artículo pretende incitar a los lectores a reevaluar el papel de la fotografía en la configuración de las percepciones y comprensiones colectivas de la migración. A través de la lente de estos proyectos, la fotografía emerge como un medio visual con capacidad para catalizar procesos transformadores, no sólo para las comunidades de inmigrantes, sino para toda la sociedad. Al captar la complejidad de las experiencias de los inmigrantes, las fotografías pueden tender puentes, cuestionar estereotipos y cultivar la empatía y la comprensión más allá de las fronteras culturales. A través de la fotografía de inmigrantes, tanto los inmigrantes como las comunidades de acogida tienen la oportunidad de confrontar y cuestionar sus ideas preconcebidas y sus prejuicios, fomentando así una sociedad más integradora.

References

- Alexander, L. V. (2023). *Visualising rights through practices of survivance: Examining practical enactments of rights and survivance in the photographic works of Brenda L. Croft and Rosalie Favell*. [PhD Thesis. Monash University.] <https://doi.org/10.26180/25817152.v1>
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Trans.) Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1985). The Social Space and the Genesis of Groups. *Theory and Society*, 14(6), 723–744. <http://www.jstor.org/stable/657373>
- Bourdieu, P. (2000). *Pascalian meditations*. (R. Nice, Trans.). Polity Press.
- Bourdieu P (2007) *Sketch for a self-analysis*. (R. Nice, Trans.). Polity Press
- Burns, E. A., Andrews, J., & James, C. (2023). Bourdieu might understand: Indigenous habitus clivé in the Australian academy. *British Journal of Educational Studies*, 71(1), 51-69.
- Chamie, J. (2020). International migration amid a world in crisis. *Journal on Migration and Human Security*, 8(3), 230–245. <https://doi.org/10.1177/2331502420948796>
- De Haas, H., Castles, S., & Miller, M. J. (2020). *The age of migration: International population movements in the modern world*. 6th ed. Bloomsbury Publishing.
- Ennes, M. A. (2020). Bourdieu and the “migrant-body”: Embodiment in the migratory context. *Revista Brasileira de Sociologia*, 8(19), 26–58.
- Friedman, S. (2016) Habitus clivé and the emotional imprint of social mobility. *The Sociological Review*, 64(1), 129–147.
- Hasman, J., & Křížková, I. (2023). Spatial incorporation of multiple immigrant groups in gateway cities: Comparative analysis of Sydney, Barcelona, and Prague. *International Migration Review*, 57(1), 128-159.
- Manning, P., & Trimmer, T. (2020). *Migration in world history* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351256681>
- Nikielska-Sekula, K. (2020) Visualising transnationalism: Photography in analyses of migrants' belonging. *Urbanities: Journal of Urban Ethnography*, 10(2), 36–55.
- Nikielska-Sekula, K. (2023). Embodied transnational belonging. *International Migration Review*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1177/01979183231222233>.
- Perger, N. (2023). Cleft Habitus. In M. Sarđoć (ed), Handbook of equality of opportunity. Springer. *Living reference entry*. https://doi.org/10.1007/978-3-319-52269-2_63-1
- Sealy, M. (2018). *Decolonising the camera: Photography in racial time*. Lawrence & Wishart.
- Sweetman, P. (2009). Revealing habitus, illuminating practice: Bourdieu, photography and visual methods. *The Sociological Review*, 57(3), 491–511. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2009.018>
- Tabart, Sally. (2018). *The bright, beautiful world of Atong Atem: The design files*. <https://thedesigntfiles.net/2018/04/the-bright-beautiful-world-of-atong-atem> Accessed 16th May 2024.
- Tormey, Jane.(2024) *Photography and political aesthetics*. Taylor & Francis.
- Wang, Siqin, et al.(2023) “Tracking the settlement patterns of culturally and linguistically diverse (CALD) populations in Australia: A census-based study from 2001 to 2021”. *Cities*, 141: 104482.

HOW TO QUOTE (APA)

Frey, A. (2024). Through Immigrant Lens: A Reflection on Pierre Boudier's Concept of Habitus Clivé through Photography. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 76-95. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.28>

Herbert Jaouads

Pontifical Catholic University of Valparaiso

<https://orcid.org/0000-0003-1484-4477>

hspencer@ead.cl

Herbert Spencer González is a graphic and interaction design professor at e[ad] School of Architecture and Design at the Pontifical Catholic University of Valparaiso and has participated in 18+ travesías throughout South America. His main research contributions focus in civic engagement and accessibility with projects such as PiX and PICTOS. Herbert currently leads the Master's Program in architecture and design at his school.

Herbert Spencer González é professor de design gráfico e de interação na e[ad] School of Architecture and Design da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso e participou de mais de 18 travessias pela América do Sul. Suas principais contribuições de pesquisa se concentram no engajamento cívico e na acessibilidade com projetos como o PiX e o PICTOS. Atualmente, Herbert dirige o programa de mestrado em arquitetura e design em sua escola.

Profesor de diseño gráfico e interacción en la Escuela de Arquitectura y Diseño e[ad] de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y ha participado en más de 18 travesías por Sudamérica. Sus principales contribuciones a la investigación se centran en el compromiso cívico y la accesibilidad con proyectos como PiX y PICTOS. En la actualidad, Herbert dirige el Programa de Maestría en Arquitectura y Diseño de su escuela.

The epic and poetics of the Travesía as a space of resistance in design Education

Keywords

Travesías, Pedagogical Innovation, Poetic Foundations, Contemporary Challenges, Design Philosophy

Abstract

This paper explores the concept of “Travesías” as a profound pedagogical practice within the School of Architecture and Design at the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, which operates as a crucial form of resistance in design education amidst contemporary cultural and structural shifts. As a professor deeply involved in these journeys, I argue for the retention and adaptation of three foundational principles that ensure the continued relevance and transformative potential of the Travesías. These principles—Observation, the Work (Obra), and the Epic of the Commons—are essential in navigating the changing dynamics that challenge traditional educational models.

As the primary mode of engaging with the world, observation encourages profoundly personal and reflective interaction with the environment, fostering a unique and profound understanding and expression. The concept of the Work transcends conventional outputs of design and architecture, advocating for a creative process that emphasises gratuitousness and poetic engagement over utilitarian and commercial

objectives. Lastly, the Epic of the Commons highlights the importance of collective creation and shared experiences, pivotal in forming a cohesive educational and creative community.

These principles are increasingly vital as the Travesías confront the commodification of education and the pervasive focus on individualism and specific competencies driven by market forces. The paper calls for a dialogue among global design educators to discuss adapting these principles to contemporary needs and explore new methods that respect and rejuvenate the foundational ethos of the Travesías. This dialogue is crucial for developing a “third way” in design education that integrates the poetic with the practical, ensuring our pedagogical approach remains innovative, inclusive, and deeply humanistic. Through this exploration, we invite a rethinking of design education that emphasises collective well-being, creative freedom, and a deeper engagement with our time’s cultural and ecological contexts.

Introduction

The 'Travesías'¹ are an emblematic practice of the PUCV School of Architecture and Design (Arriagada Cordero, 2017). It is a unique institution globally recognised for its fusion of poetry, art, and craft within architecture and design. In this context, travesías are a radical element in designers' and architects' formation (training). They originated

not from a pedagogical intentionality but from an artistic impulse inherent in the poetry-craft relationship (and, within the framework of a school, in the teacher-disciple relationship). Due to their resounding success in disciplinary apprenticeship, their systematisation as a permanent part of the curriculum is a later phenomenon.



Figure 1. TravesíaVodudahue, 2015. Students collaborate on the “Cardinal Cubicle” during the 2015 Vodudahue Travesía, a hands-on experience in design amid Amreicas’nature.

¹ The concept of “travesías” as referenced in the poem Amereida and within the discourse of the School of Architecture and Design at the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), transcends the conventional English translations such as “design journeys,” “poetic crossings,” “voyages,” or “travelling studios.” In this context, “travesías” are not merely physical journeys or academic field trips; they represent a profound philosophical and creative exploration. The term encapsulates a process of unveiling or revealing (“desvelar”)—a metaphorical journey through which participants engage with and are transformed by their environment. This process involves ‘rasgar el velo’ (tearing through the veil), suggesting a more profound, almost mystical exploration of reality and self-discovery, as opposed to mere discovery or invention. “Travesías” embody an ethos of openness and receptivity (“consentir”) to the experiences and revelations encountered, which are described as both liberating and constitutive of personal and collective freedom. “Travesías” in this context emphasises an existential journey marked by gratitude and recognition of one’s own liberty, facilitated by engagement with the ‘mar propio y gratuito’ (the own and gratuitous sea) that metaphorically crosses through the participants. Therefore, while translating “travesías” into English, it is crucial to consider its layered meanings and implications, which combine travel, poetic reflection, existential discovery, and philosophical inquiry.

The theoretical and poetic foundations of the *travesías* are multiple and varied, each essential to the school. These include contemplative observation as the primary action of the craft, the permanent question about America², the collective sense in the epic of undertaking a shared adventure, and the sense of the *obra*³ from its inaugural and gratuitous purpose. These elements coexist, intersect, and amplify each other, constituting the rich complexity that defines the voyages experience.

I aim to delve into the pedagogical reflections emerging from the practice of *travesías*, first as a student since 1992 and later as a professor since 2000; I've participated in 18 *travesías*, each shaping my understanding and engagement with the school's philosophy. This school, which began its journey in 1952, views architectural and design education as an artistic endeavour, deeply intertwined with the poetic vision of the continent, as epitomised by the epic poem "Amereida," conceived during the inaugural *Travesía* in 1965.

In 2024, this poetic foundation is not merely a part of an academic curriculum but a lived experience that overflows the structure in which it is contained.

This structure has continually evolved to respond to generational shifts and the dynamic landscape of higher education. The world in which this school was inscribed has drastically shifted from its departure. As a longstanding member of the faculty and a participant in the school's evolution, I have witnessed how these journeys across the continent have not only been about exploring physical landscapes but also about navigating and contributing to the cultural and intellectual terrain of architecture and design education.

The essence of our *Travesías* lies not just in travel but in "the act of" creating shared experiences that bind the theoretical to the poetic and the practical. They serve as a conduit for transmitting an underlying ethos that reflects and responds to the rich heritage and contemporary challenges of Latin American cultural landscapes. Through this essay, I explore how these foundational journeys continue to inform and inspire our pedagogical approaches, raising pertinent questions about the relevance and adaptation of our educational philosophies in today's ever-changing global context.

2 This question also involves inquiring about the condition of being American and how America's destiny unfolds as a gift. Far from a colonial point of view, which may understand the gift as an available resource, it is the opening of the unknown as the fundamental possibility of a poetic adventure.

3 The term "*obra*", as used in this context, does not have a direct English equivalent that fully captures its extensive connotations in Spanish. Originating from the Latin "*opera*," which implies a work of art or craftsmanship, "*obra*" in Spanish encompasses a broad spectrum of meanings, including but not limited to a piece of art, a literary work, an architectural project, and any significant act or accomplishment. Its use here is intended to convey not only the physical output of architectural or artistic labour but also the creative process, cultural impact, and the collaborative and transformative aspects inherent in such endeavours. When translating "*obra*" into English, words such as "work," "piece," "creation," or "project" may be used depending on the specific context; however, readers should be aware that each alternative captures only a facet of the original Spanish term's rich implications.

Amereida

Amereida and its relationship with the poetic journeys of the Escuela de Arquitectura y Diseño at the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, represents a foundational and ongoing exploration of the ethos underlying this unique academic and creative community (Wilkomirsky, 2022).

Amereida (1967), a poem and philosophical manifesto, emerged from an exploratory journey across Latin America undertaken by poets, architects, and artists in 1965. This journey, or *travesía*, aimed to discover a poetic foundation for understanding the continent not as a 'discovery' but as a 'gift', proposing a shift from the European vision of America as a land to conquer to a land that offers itself. The notion of the 'gift' and the poetic approach to the environment is central to the ethos that defines the school's physical and intellectual landscape.

This poetic foundation profoundly influences the pedagogical and design philosophies of the school. The '*travesías*', which continue to this day, are not just educational trips but are, in essence, a lived poetic experience that seeks to engage with the landscape and communities through the creation of ephemeral architectures or interventions that are 'gifts' to the places visited. These acts of building and creating in different landscapes directly apply the poetic principles found in Amereida, where architecture and poetry converge to form a lived philosophy of openness, hospitality, and community.

In academic terms, Amereida's influence is evident in the school's curriculum and methodologies, which emphasise the importance of the 'act of observation' and the development of a personal and collective 'ethos.' (Cruz, 2003; Reyes, 2017) This approach aligns with a broader philosophical inquiry into the nature of place, identity, and belonging, deeply rooted in the phenomenological tradition that views understanding as stemming from direct engagement with the world.

Thus, Amereida is not merely a text but a lived experience that continuously shapes the educational practices and ethos of the Escuela de Arquitectura y Diseño. The ongoing *travesías* reinforce a cyclical process of learning and teaching, where the poetic act becomes both a method of inquiry and a mode of creating architectural spaces that reflect a deep engagement with Latin America's cultural and physical landscapes.

do we admit its irruption
in our instinct?
is not our way of wanting it
– tendency towards conquest --
intimately colonial?
do we not still cope in this way
us americans?
independent america
is this not our own colony?
its sea exposes us as estranged
across an edge
cautions
and even in the indigenous or secure
we imitate
-- reflections
of another act that originates domination

(we imitate in the nostalgia for
sterile or indigenous pasts in
the nostalgia for promising futures
we flee in resentment from
folklores that do not hide their aggression
for that by which they are tied
and that depends on the shore we flee
with work and civilising efficiency
that do not hide their contempt
for that which they abuse)

(Amereida, 2024)

The “Travesías, a distinctive practice of the School of Architecture and Design of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, are recognised for their fundamental influence on the training of architects and designers. These did not originate as mere pedagogical instruments but as an artistic and poetic impulse deeply rooted in the relationship between poetry and craft. It aims to transcend its character of physical exploration to become an act of artistic and poetic creation, inviting us to reimagine or reinvent our American identity, urging us to construct America anew through our various crafts, reimagining its destiny and beginning anew from our past. In 1984, the Travesía evolved to incorporate an essential academic dimension, actively involving students in travesías across America. Thus, it remains a key pillar in the school’s philosophy and educational process. Next year, they will be 40 years old and counting, more than 275.

Its dual nature, artistic and academic, metaphysical and formative, reflects a commitment to experiential teaching and immersion in the context, transmitting fundamental ethical and spiritual dimensions in the training of future professionals. Of course, these dimensions are problematic to measure, systematise, and guarantee under a competency-based logic.

The Travesía significantly departs from conventional approaches (such as the widespread competency-based educational paradigm). It requires students to immerse themselves in diverse contexts, engaging in its extraordinary time beyond mere intellectuality. This shift, especially in this post-pandemic epoch, has proven difficult for many students accustomed to a more passive and individualistic form of education. This resistance thus embodies both the struggle and the necessity to break free from inertia and leap towards the unknown implicit in any adventure.

In this context, “resistance” refers to the inherent challenges in transitioning from a more conventional, static learning environment to a highly experiential one that demands active and creative engagement with the work at hand. This creative engagement extends beyond mere academic or artistic projects; it permeates all aspects of daily life within the educational framework. The holistic approach of the travesía fosters a deeper understanding and appreciation of the interconnectedness of life, work, and study, encouraging students to see the creative potential in every aspect of their daily experiences.

At the risk of being utterly reductive, I want to present three fundamental principles of thought in the School of Architecture and Design, especially as manifested in the travesías:

Observation

Observation is fundamentally regarded as the initial pathway to access reality, forming the core of our approach to learning and understanding the world (Cruz, 2003). This experiential exercise (not method) emphasises a personal and active construction of knowledge, where students engage intimately with their environment through drawing and annotation from life. Such activities are not mere artistic exercises but profound means of appropriating the world around us. By doing so, students are encouraged to see their own experiences as influential and as the very bedrock and origin of their work (Chicano Jiménez, 2017).

Positioning observation at an ever-renewing source and origin of work in architecture and design challenges the traditional modes of learning where knowledge is presented ‘a priori’, not revealed each time afresh in a passive manner. Instead, it advocates for an experiential and deeply personal interaction with one’s surroundings or the “unfolding” of reality in a Heideggerian sense. Through the experience of drawing and annotating, students do more than just record what they see; they interpret and internalise their experiences, making each observation a unique and personal notation of the world. This process aids in

developing a profound connection with the subject matter, allowing students to view their experiences as pivotal elements in their creative and intellectual development. In this way, observation transcends being merely a technique and becomes a transformative tool, shaping how students view their projects and how they perceive and engage with the world at large. (Ivelic & Baixas, 2009)

In translating from observation to drawing, students define and refine a visual language that aligns, in its lines and limits, with the words that

accompany it. Observation acts as praise for the observed unfolding; from there, it is named. Its potential for origination also emerges from the word, but now as a language with a counterpart in space. This act of representation is also the poetic mode of “having place” (*ha lugar*), which opens up space and creates reality. The practice of drawing and annotating allows students to capture the world around them visually and interact with it, shaping and giving meaning through their personal and creative interpretation.

The Work

The concept of “*Obra*” (Work), especially in the context of *travesías*, aligns more with the realm of art than with conventional professional practices. This understanding of the Work encompasses several key ideas that collectively define its unique character and significance. At its core, the Work is a “gift” or “present” characterised by gratuitousness. This perspective challenges the prevailing mentality of performance and utility, positing the Work as something that exists beyond mere utilitarian or commercial objectives. In a world often dominated by practicality and monetization, the concept of a free, unencumbered Work can be misunderstood or undervalued. Yet, it is this very nature of gratuitousness that imbues the Work with its profound sense of freedom. Free from the debts and demands of the community or the world, the Work exists as a pure expression, unshackled from utilitarian constraints.

This notion of the Work as a “present” implies a process of building the present – a creative act that continually reshapes and redefines the immediate world. It embodies the indistinct becoming distinct, the emergence of wonder in the new, and the continual process of opening, encountering,

and re-engaging. These aspects reflect a deep engagement with the question of art itself, exploring the boundaries between the known and the unknown, the ordinary and the extraordinary.

This approach emphasises the transformative power of the Work, where the act of creation is as significant as the creation itself. It highlights the potential of art to change perspectives, open new avenues of thought and experience, and connect individuals and communities in meaningful, unexpected ways. This perspective allows us to understand the process as a collection of distinct yet equally ‘full’ moments. Each creation phase is imbued with its inherent value and significance, echoing the essence of the final piece. Furthermore, this view extends to constructing everyday activities, such as eating, camping, and setting up workspaces. These routine actions are re-envisioned as works of art, integral to the overall creative process and reflective of the same principles that guide more traditionally recognised artistic endeavours. In this way, the mundane is elevated, and every aspect of life is seen as a potential occasion for artistic expression and exploration.



Figure 2. Corredor Litoral. (Coastal Passage) Travesía Caleta Chañaral de Aceituno, 2018. Wooden corridor with a lattice ceiling, integrated seating, and a wind deflector. The latticework is purposefully oriented towards the north, allowing sunlight to filter through and cast coloured patterns within the white interior. Located 20 meters from the highest tide mark, this public work is the collaborative effort of 49 students and 5 professors from the first-year design studios.

The epic of the commons

The third fundamental principle is the epic of being “in common” –a celebration of collective creation that underscores the importance of life, work, and study as shared endeavours within a human group. This principle fosters the notion of a “school body” moving forward together towards a collective ideal, enabling the tackling of extraordinary issues and the creation of works that boast truly collective authorship. It emphasizes an internal calculus within the work that accommodates and harmonizes multiple singularities rather than prioritizing one over the other. This idea of progressing as a “school body” towards shared objectives is not just an educational

strategy but a call to solidarity and collaborative effort. In an era marked by individualism and competitive mindsets, especially in educational contexts, promoting a sense of community and common purpose becomes more challenging yet increasingly vital. The rise of these new, more individualistic subjectivities raises critical questions about the nature of collaboration and collective endeavor. How do we balance the value of individual achievements with the importance of collective ones? Can a focus on personal success coexist with a commitment to communal goals?

Corollary

As design professors (and colleagues), we find ourselves at a pivotal moment, navigating rapidly evolving societal subjectivities. This is not about casting value judgments but about fostering a deeper, more nuanced understanding of our roles as educators and creators in this dynamic landscape. The shift we're witnessing, marked by increasingly fluid structures and a decline in certainties, profoundly alters how the younger generation experiences and interprets the world. There's a noticeable drift towards individualism in academic training in university education, propelled by labour market demands for specific skills and an expanding judicialisation of education. While promoting individual competencies, this trend often comes at the cost of collaborative and collective learning experiences, potentially leading to student alienation and a diminished capacity for forging meaningful connections.

Excessive regulation and an overemphasis on risk minimisation, though intended to protect rights and adhere to regulations, ironically limit opportunities for unique and enriching educational experiences, particularly in creative disciplines like art and design. This could result in a homogenisation of education, stifling creativity and experimentation and distancing students from the transformative experiences essential for their comprehensive development.

Reflecting on these shifting educational landscapes, let's initiate a dialogue with thought-provoking questions, inviting an open conversation among design educators: How can we cultivate observation as a tool for personal inquiry, transforming and valuing students' experiences? In what ways can educational institutions foster reflective practices that enable students to recognise and value their experiences as rich sources of learning and creativity? How can the concept of gratuitousness in artistic creation inspire new forms of expression and perception, using the principle of selfless giving as a catalyst for innovation and liberation in the creative process? How can a sense of collectivity and belonging – to a place, culture, or collective – nurture a spirit of unity that embraces the journey of the commons? How can shared

experiences strengthen individual and communal resilience, laying a foundation for bold exploration and innovation in education and design?

Let these questions catalyse reimagining alternative yet equivalent principles that serve as guidelines for meaningful design education. This conversation is not solely about finding answers; it's about acknowledging the complexity of these challenges and exploring the new possibilities they present. Through this engagement, we aspire to a richer, more layered understanding of our roles as educators and creators. We open the door to re-envisioning how we teach, learn, and inspire in the fluid and ever-changing realm of design. This is an invitation to all design schools to join in this vital conversation, sharing insights, experiences, and visions for the future of our discipline.

In the realm of design education, the concept of a "third way" represents an innovative approach, striving to bridge the gap between two traditional perspectives: the uncommitted pursuit of art for art's sake and a mercantilist approach to design education, primarily focused on vocational skills and employability. This third way seeks to rejuvenate the visionary principles of the Bauhaus by profoundly integrating art with everyday life, engaging actively with its context, and fostering a craftsman's attention to observation (both verbal and visual), albeit with a nuanced detachment from traditional materials due to the increasing complexity of the technical world (where design evolves from concept to material).

This educational philosophy prioritises a human-centric approach to community building, highlighting the collective competencies of groups over individual prowess. It challenges the prevailing curriculum paradigms in design education, which often standardise and overlook crucial aspects of holistic development. In our school, through the unique pedagogical model of the *travesías*, this approach is not just theoretical but actively practised. The *travesías* serve as a vibrant platform for experimentation and learning, where students and faculty explore new territories of design and thought together.

In these journeys, the act of designing transcends conventional academic boundaries, enabling participants to immerse themselves in diverse cultural and environmental contexts. This immersion nurtures a deeper understanding of design's social, ecological, and aesthetic implications. The emphasis on collaborative learning and the collective creation during these *travesías* fosters a strong sense of community and shared purpose, which is pivotal to the third way of design education.

In contemporary educational landscapes, the traditional financing model for experiential learning journeys such as the *travesías*—where participants, primarily students, contribute financially—faces significant challenges. This model, emblematic of a communal and participative educational philosophy, now encounters new dilemmas within the current framework where education is increasingly viewed through the lens of judicialisation and commodification.

The right to free education, while progressive in intent, often inadvertently commodifies educational time and activities, positioning them as transactional rather than transformational experiences. This shift threatens the viability of initiatives like the *travesías*, which aim to transcend mere instruction and engage deeply with poetic and existential exploration. These journeys are not just about acquiring knowledge but are designed as profound engagements with the world, blending learning with existential inquiry and artistic creation.

Moreover, in an era that rightly prioritises tackling significant practical challenges—such as energy sustainability, access to clean water, climate change, and social inequality—the poetic purpose of the *travesías* may appear, to some, as an oxymoron. There is a prevailing notion that there is no room for poetry in times of urgency

and that the pragmatic should eclipse the poetic. This perspective risks misunderstanding the role of creativity and reflective thought in addressing complex global issues, where often, innovative solutions arise from deep, philosophical engagements with the problems at hand.

While valuable, the concept of design as a mere problem solver does not fully capture the depth and richness of what design can offer—especially when informed by diverse cultural, philosophical, and artistic perspectives. The *travesías*, as a form of resistance in education, embody this “third way” of thinking. They challenge the dichotomy between the utilitarian and the poetic, suggesting that the most profound solutions to our challenges may emerge from a synthesis of both.

As we advance, the *travesías* must adapt to new subjectivities, material conditions, and especially the evolving technical landscape that opens up new possibilities for design and interaction. This adaptation requires asking new questions and making significant adaptations to ensure that these educational journeys continue to foster environments where students can learn to “know again” – to approach the world with a fresh sense of wonder and inquiry, unburdened by conventional expectations of utility and immediate applicability.

In conclusion, if the *travesías* are to remain relevant and impactful, they must evolve to meet the demands of a changing world without losing their core identity. They must navigate the delicate balance –or tension?– between being responsive to contemporary challenges and maintaining their commitment to the deeper, gratuitous poetic engagements that define their pursuit. This “third way” in education demands flexibility, creativity, and a continued commitment to exploring the unknown—a journey not just through America or the Global South but also into the depths of human experience and potential.

O épico e a poética da Travessia como um espaço de resistência na educação em design

Palavras-chave

Travesías, Inovação pedagógica, Fundamentos poéticos, Desafios contemporâneos, Filosofia do design

Resumo

Este artigo explora o conceito de “Travesías” como uma prática pedagógica profunda dentro da Escola de Arquitetura e Design da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, que opera como uma forma crucial de resistência na educação em design em meio às mudanças culturais e estruturais contemporâneas. Como professor profundamente envolvido nessas jornadas, defendo a manutenção e a adaptação de três princípios fundamentais que garantem a relevância contínua e o potencial transformador das Travesías. Esses princípios - Observação, a Obra e a Epopeia dos Comuns - são essenciais para navegar pelas dinâmicas mutáveis que desafiam os modelos educacionais tradicionais.

Como o principal modo de se envolver com o mundo, a observação incentiva a interação profundamente pessoal e reflexiva com o ambiente, promovendo uma compreensão e expressão únicas e profundas. O conceito de Obra transcende os resultados convencionais do design e da arquitetura, defendendo um processo criativo que enfatiza a gratuidade e o engajamento poético em detrimento de objetivos utilitários e comerciais. Por fim, o Epic

of the Commons destaca a importância da criação coletiva e das experiências compartilhadas, fundamentais para a formação de uma comunidade educacional e criativa coesa.

Esses princípios são cada vez mais vitais à medida que as Travesías enfrentam a mercantilização da educação e o foco generalizado no individualismo e nas competências específicas impulsionadas pelas forças do mercado. O documento solicita um diálogo entre os educadores globais de design para discutir a adaptação desses princípios às necessidades contemporâneas e explorar novos métodos que respeitem e rejuvenesçam o ethos fundamental das Travesías. Esse diálogo é fundamental para o desenvolvimento de uma “terceira via” na educação em design que integre o poético e o prático, garantindo que nossa abordagem pedagógica permaneça inovadora, inclusiva e profundamente humanística. Por meio dessa exploração, convidamos a repensar a educação em design que enfatiza o bem-estar coletivo, a liberdade criativa e um envolvimento mais profundo com os contextos culturais e ecológicos de nossa época.

Introdução

As “Travesías¹” são uma prática emblemática da Escola de Arquitetura e Design da PUCV (Arriagada Cordero, 2017). Trata-se de uma instituição única, reconhecida mundialmente por sua fusão de poesia, arte e artesanato na arquitetura e no design. Nesse contexto, as travesías são um elemento radical na formação (treinamento) de designers e arquitetos. Elas se originaram

não de uma intencionalidade pedagógica, mas de um impulso artístico inerente à relação poesia-artesanato (e, no âmbito de uma escola, à relação professor-discípulo). Devido ao seu sucesso retumbante no aprendizado disciplinar, sua sistematização como parte permanente do currículo é um fenômeno posterior.



Figura 1. TravesíaVodudahue, 2015. Os alunos colaboram no “Cardinal Cubicle” durante a Vodudahue Travesía 2015, uma experiência prática de design em meio à natureza de Amreicas.

1 . O conceito de “travesías”, conforme mencionado no poema Amereida e no discurso da Escola de Arquitetura e Design da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV), transcende as traduções convencionais em inglês, como “design journeys”, “poetic crossings”, “voyages” ou “travelling studios”. Nesse contexto, “travesías” não são apenas viagens físicas ou viagens de campo acadêmicas; elas representam uma profunda exploração filosófica e criativa. O termo engloba um processo de desvelamento ou revelação (“desvelar”) - uma jornada metafórica por meio da qual os participantes se envolvem com seu ambiente e são transformados por ele. Esse processo envolve “rasgar o véu”, sugerindo uma exploração mais profunda, quase mística, da realidade e da autodescoberta, em oposição à mera descoberta ou invenção. As “Travesías” incorporam um ethos de abertura e receptividade (“consentir”) às experiências e revelações encontradas, que são descritas como libertadoras e constitutivas da liberdade pessoal e coletiva. Nesse contexto, “Travesías” enfatiza uma jornada existencial marcada pela gratidão e pelo reconhecimento da própria liberdade, facilitada pelo envolvimento com o “mar propio y gratuito” (o mar próprio e gratuito) que metaforicamente atravessa os participantes. Portanto, ao traduzir “travesías” para o inglês, é fundamental considerar seus significados e implicações em camadas, que combinam viagem, reflexão poética, descoberta existencial e investigação filosófica.

Os fundamentos teóricos e poéticos das travesías são múltiplos e variados, cada um deles essencial para a escola. Entre eles estão a observação contemplativa como a principal ação do ofício, a pergunta permanente sobre a América², o senso coletivo no épico de empreender uma aventura compartilhada e o sentido da obra³ a partir de sua inauguração e gratuidade. Esses elementos coexistem, se cruzam e se amplificam mutuamente, constituindo a rica complexidade que define a experiência das viagens.

Meu objetivo é aprofundar as reflexões pedagógicas que emergem da prática das travessias, primeiro como aluno, desde 1992, e depois como professor, desde 2000; participei de 18 travessias, cada uma delas moldando minha compreensão e meu envolvimento com a filosofia da escola. Essa escola, que iniciou sua jornada em 1952, vê a educação em arquitetura e design como um empreendimento artístico, profundamente entrelaçado com a visão poética do continente, conforme sintetizado pelo poema épico “Amereida”, concebido durante a Travesía inaugural em 1965.

Em 2024, essa base poética não é apenas parte de um currículo acadêmico, mas uma experiência

vivida que transborda a estrutura na qual está contida. Essa estrutura evoluiu continuamente para responder às mudanças geracionais e ao cenário dinâmico do ensino superior. O mundo no qual essa escola estava inserida mudou drasticamente desde sua partida. Como membro de longa data do corpo docente e participante da evolução da escola, testemunhei como essas jornadas pelo continente não foram apenas para explorar paisagens físicas, mas também para navegar e contribuir para o terreno cultural e intelectual da educação em arquitetura e design.

A essência de nossas Travesías não está apenas na viagem, mas no “ato de” criar experiências compartilhadas que unem o teórico ao poético e ao prático. Elas servem como um canal para a transmissão de um ethos subjacente que reflete e responde ao rico patrimônio e aos desafios contemporâneos das paisagens culturais latino-americanas. Neste ensaio, exploro como essas jornadas fundamentais continuam a informar e inspirar nossas abordagens pedagógicas, levantando questões pertinentes sobre a relevância e a adaptação de nossas filosofias educacionais no contexto global em constante mudança de hoje.

2 Essa pergunta também envolve a indagação sobre a condição de ser americano e como o destino dos Estados Unidos se desdobra como uma dádiva. Longe de um ponto de vista colonial, que pode entender a dádiva como um recurso disponível, ela é a abertura do desconhecido como a possibilidade fundamental de uma aventura poética.

3 O termo “obra”, conforme usado nesse contexto, não tem um equivalente direto em inglês que capture totalmente suas extensas conotações em espanhol. Originário do latim “opera”, que implica uma obra de arte ou artesanato, “obra” em espanhol abrange um amplo espectro de significados, incluindo, entre outros, uma obra de arte, um trabalho literário, um projeto arquitetônico e qualquer ato ou realização significativa. Seu uso aqui tem a intenção de transmitir não apenas o resultado físico do trabalho arquitetônico ou artístico, mas também o processo criativo, o impacto cultural e os aspectos colaborativos e transformadores inerentes a esses empreendimentos. Ao traduzir “obra” para o inglês, palavras como “work”, “piece”, “creation” ou “project” podem ser usadas, dependendo do contexto específico; no entanto, os leitores devem estar cientes de que cada alternativa capta apenas uma faceta das ricas implicações do termo original em espanhol.

Amereida

O Amereida e sua relação com as jornadas poéticas da Escuela de Arquitectura y Diseño da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, representa uma exploração fundamental e contínua do ethos subjacente a essa comunidade acadêmica e criativa única (Wilkomirsky, 2022).

Amereida (1967), um poema e manifesto filosófico, surgiu de uma viagem exploratória pela América Latina empreendida por poetas, arquitetos e artistas em 1965. Essa jornada, ou travessia, tinha como objetivo descobrir uma base poética para entender o continente não como uma “descoberta”, mas como uma “dádiva”, propondo uma mudança da visão europeia da América como uma terra a ser conquistada para uma terra que se oferece a si mesma. A noção de “presente” e a abordagem poética do meio ambiente são fundamentais para o ethos que define a paisagem física e intelectual da escola.

Essa base poética influencia profundamente as filosofias pedagógicas e de design da escola. As “travesías”, que continuam até hoje, não são apenas viagens educacionais, mas são, em essência, uma experiência poética vivida que busca se envolver com a paisagem e as comunidades por meio da criação de arquiteturas ou intervenções efêmeras que são “presentes” para os lugares visitados. Esses atos de construção e criação em diferentes paisagens aplicam diretamente os princípios poéticos encontrados em Amereida, onde a arquitetura e a poesia convergem para formar uma filosofia vivida de abertura, hospitalidade e comunidade.

Em termos acadêmicos, a influência de Amereida é evidente no currículo e nas metodologias da escola, que enfatizam a importância do “ato de observação” e o desenvolvimento de um “ethos” pessoal e coletivo. (Cruz, 2003; Reyes, 2017) Essa abordagem se alinha a uma investigação filosófica mais ampla sobre a natureza do lugar, da identidade e do pertencimento, profundamente

enraizada na tradição fenomenológica que vê a compreensão como decorrente do envolvimento direto com o mundo.

Assim, Amereida não é apenas um texto, mas uma experiência vivida que molda continuamente as práticas educacionais e o ethos da Escuela de Arquitectura y Diseño. As travessias contínuas reforçam um processo cíclico de aprendizado e ensino, no qual o ato poético se torna um método de investigação e um modo de criar espaços arquitetônicos que refletem um profundo envolvimento com as paisagens físicas e culturais da América Latina.

admitimos sua irrupção
em nosso instinto?
não é a nossa maneira de querer
- tendência à conquista -
intimamente colonial?
¿ainda não lidamos dessa forma?
nós, americanos?
américa independente
essa não é a nossa própria colônia?
seu mar nos expõe como estranhos
em uma borda
cauteloso
e até mesmo nos indígenas ou seguros
nós imitamos
- reflexões
de outro ato que origina a dominação.

(imitamos a nostalgia de passados estereis ou indígenas em a nostalgia de futuros promissores dos quais fugimos com ressentimento folclores que não escondem sua agressividade por aquilo a que estão ligados e isso depende da margem que fugimos com o trabalho e a eficiência civilizatória que não escondem seu desprezo por aquilo de que abusam)

(Amereida, 2024)

As “Travesías, uma prática distinta da Escola de Arquitetura e Design da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, são reconhecidas por sua influência fundamental na formação de arquitetos e designers. Essas práticas não se originaram como meros instrumentos pedagógicos, mas como um impulso artístico e poético profundamente enraizado na relação entre poesia e artesanato. O objetivo é transcender seu caráter de exploração física para se tornar um ato de criação artística e poética, convidando-nos a reimaginar ou reinventar nossa identidade americana, incitando-nos a construir a América novamente por meio de nossos vários ofícios, reimaginando seu destino e recomeçando a partir de nosso passado.

Em 1984, a Travesía evoluiu para incorporar uma dimensão acadêmica essencial, envolvendo ativamente os alunos em travesías em toda a América. Assim, ela continua sendo um pilar fundamental da filosofia e do processo educacional da escola. No próximo ano, a escola completará 40 anos de existência e mais de 275.

Sua natureza dupla, artística e acadêmica, metafísica e formativa, reflete um compromisso com o ensino experimental e a imersão no contexto, transmitindo dimensões éticas e espirituais fundamentais na formação de futuros profissionais. Obviamente, essas dimensões são problemáticas para medir, sistematizar e garantir sob uma lógica baseada em competências.

Observação

A observação é considerada fundamentalmente como o caminho inicial para acessar a realidade, formando o núcleo de nossa abordagem para aprender e compreender o mundo (Cruz, 2003). Esse exercício experimental (e não método) enfatiza uma construção pessoal e ativa do conhecimento, em que os alunos se envolvem intimamente com seu ambiente por meio de desenhos e anotações da vida. Essas atividades não são meros exercícios artísticos, mas meios profundos de se apropriar do mundo ao nosso

A Travessia se afasta significativamente das abordagens convencionais (como o paradigma educacional baseado em competências amplamente difundido). Ela exige que os alunos mergulhem em diversos contextos, envolvendo-se em seu tempo extraordinário além da mera intelectualidade. Essa mudança, especialmente nesta época pós-pandemia, tem se mostrado difícil para muitos alunos acostumados a uma forma de educação mais passiva e individualista. Essa resistência, portanto, incorpora tanto a luta quanto a necessidade de se libertar da inércia e saltar em direção ao desconhecido implícito em qualquer aventura.

Nesse contexto, “resistência” refere-se aos desafios inerentes à transição de um ambiente de aprendizado mais convencional e estático para um ambiente altamente experimental que exige um envolvimento ativo e criativo com o trabalho em questão. Esse envolvimento criativo vai além de meros projetos acadêmicos ou artísticos; ele permeia todos os aspectos da vida diária dentro da estrutura educacional. A abordagem holística da travessia promove uma compreensão e uma apreciação mais profundas da interconexão entre vida, trabalho e estudo, incentivando os alunos a ver o potencial criativo em todos os aspectos de suas experiências diárias.

Correndo o risco de ser totalmente reducionista, quero apresentar três princípios fundamentais de pensamento na Escola de Arquitetura e Design, especialmente quando manifestados nas travesías:

redor. Ao fazer isso, os alunos são incentivados a ver suas próprias experiências como influentes e como o próprio alicerce e origem de seu trabalho (Chicano Jiménez, 2017).

Posicionar a observação como fonte sempre renovada e origem do trabalho em arquitetura e design desafia os modos tradicionais de aprendizado em que o conhecimento é apresentado “a priori”, não revelado a cada vez de forma passiva. Em vez disso, defende uma interação experimental e

profundamente pessoal com o ambiente ou o “desdobramento” da realidade em um sentido heideggeriano. Por meio da experiência de desenhar e fazer anotações, os alunos fazem mais do que apenas registrar o que veem; eles interpretam e internalizam suas experiências, tornando cada observação uma notação única e pessoal do mundo. Esse processo ajuda a desenvolver uma conexão profunda com o assunto, permitindo que os alunos vejam suas experiências como elementos fundamentais em seu desenvolvimento criativo e intelectual. Dessa forma, a observação transcende o fato de ser apenas uma técnica e se torna uma ferramenta transformadora, moldando a maneira como os alunos veem seus projetos e como percebem e se envolvem com o mundo em geral. (Ivelic & Baixas, 2009)

Ao passar da observação para o desenho, os alunos definem e refinam uma linguagem visual que se alinha, em suas linhas e limites, com as palavras que a acompanham. A observação funciona como um elogio ao desdobramento observado; a partir daí, ele é nomeado. Seu potencial de origem também emerge da palavra, mas agora como uma linguagem com uma contraparte no espaço. Esse ato de representação é também o modo poético de “ter lugar”, que abre o espaço e cria a realidade. A prática de desenhar e fazer anotações permite que os alunos capturem visualmente o mundo ao seu redor e interajam com ele, dando forma e significado por meio de sua interpretação pessoal e criativa.

O trabalho

O conceito de “Obra”, especialmente no contexto das travesias, alinha-se mais com o domínio da arte do que com as práticas profissionais convencionais. Esse entendimento da Obra engloba várias ideias-chave que, coletivamente, definem seu caráter e significado únicos. Em sua essência, a Obra é um “presente” caracterizado pela gratuidade. Essa perspectiva desafia a mentalidade predominante de desempenho e utilidade, apresentando a obra como algo que existe além de meros objetivos utilitários ou comerciais. Em um mundo muitas vezes dominado pela praticidade e pela monetização, o conceito de uma obra livre e sem ônus pode ser mal compreendido ou subestimado. No entanto, é essa mesma natureza de gratuidade que imbuí a Obra com seu profundo senso de liberdade. Livre das dívidas e exigências da comunidade ou do mundo, a Obra existe como uma expressão pura, livre de restrições utilitárias.

Essa noção da Obra como um “presente” implica um processo de construção do presente - um ato criativo que continuamente remodela e redefine o mundo imediato. Ela incorpora o indistinto que se torna distinto, o surgimento da admiração pelo novo e o processo contínuo de abertura, encontro

e reengajamento. Esses aspectos refletem um profundo envolvimento com a questão da própria arte, explorando os limites entre o conhecido e o desconhecido, o comum e o extraordinário.

Essa abordagem enfatiza o poder transformador do trabalho, em que o ato de criação é tão significativo quanto a própria criação. Ela destaca o potencial da arte para mudar perspectivas, abrir novos caminhos de pensamento e experiência e conectar indivíduos e comunidades de maneiras significativas e inesperadas. Essa perspectiva nos permite entender o processo como uma coleção de momentos distintos, mas igualmente “completos”. Cada fase da criação está imbuída de seu valor e significado inerentes, ecoando a essência da peça final. Além disso, essa visão se estende à construção de atividades cotidianas, como comer, acampar e montar espaços de trabalho. Essas ações rotineiras são repensadas como obras de arte, parte integrante do processo criativo geral e reflexo dos mesmos princípios que orientam os esforços artísticos mais tradicionalmente reconhecidos. Dessa forma, o mundano é elevado, e cada aspecto da vida é visto como uma ocasião em potencial para a expressão e a exploração artística.



Figura 2. Corredor Litoral. (Passagem Costeira) Travesía Caleta Chañaral de Aceituno, 2018. Corredor de madeira com teto de treliça, assentos integrados e um defletor de vento. A treliça é propositalmente orientada para o norte, permitindo que a luz do sol seja filtrada e crie padrões coloridos no interior branco. Localizado a 20 metros da marca da maré mais alta, esse trabalho público é o esforço colaborativo de 49 alunos e 5 professores dos estúdios de design do primeiro ano.

A epopeia dos bens comuns

O terceiro princípio fundamental é a epopeia de estar “em comum” - uma celebração da criação coletiva que ressalta a importância da vida, do trabalho e do estudo como empreendimentos compartilhados dentro de um grupo humano. Esse princípio promove a noção de um “corpo escolar” que avança junto em direção a um ideal coletivo, possibilitando a abordagem de questões extraordinárias e a criação de trabalhos que ostentam uma verdadeira autoria coletiva. Ele enfatiza um cálculo interno no trabalho que acomoda e harmoniza várias singularidades em vez de priorizar uma em detrimento da outra. Essa ideia de progredir como um “corpo escolar” em direção a objetivos compartilhados não é

apenas uma estratégia educacional, mas um apelo à solidariedade e ao esforço colaborativo. Em uma era marcada pelo individualismo e pela mentalidade competitiva, especialmente em contextos educacionais, a promoção de um senso de comunidade e de propósito comum torna-se mais desafiadora, mas cada vez mais vital. O surgimento dessas novas subjetividades mais individualistas levanta questões críticas sobre a natureza da colaboração e do esforço coletivo. Como podemos equilibrar o valor das conquistas individuais com a importância das coletivas? O foco no sucesso pessoal pode coexistir com o compromisso com as metas comunitárias?

Corolário

Como professores (e colegas) de design, nos encontramos em um momento crucial, navegando por subjetividades sociais em rápida evolução. Não se trata de fazer julgamentos de valor, mas de promover uma compreensão mais profunda e diferenciada de nossas funções como educadores e criadores nesse cenário dinâmico. A mudança que estamos testemunhando, marcada por estruturas cada vez mais fluidas e um declínio nas certezas, altera profundamente a forma como a geração mais jovem vivencia e interpreta o mundo. Há uma notável tendência ao individualismo no treinamento acadêmico na educação universitária, impulsionada pelas demandas do mercado de trabalho por habilidades específicas e por uma crescente judicialização da educação. Ao mesmo tempo em que promove as competências individuais, essa tendência muitas vezes se dá às custas de experiências de aprendizado colaborativo e coletivo, o que pode levar à alienação do aluno e à diminuição da capacidade de criar conexões significativas.

A regulamentação excessiva e a ênfase exagerada na minimização de riscos, embora tenham a intenção de proteger os direitos e aderir às regulamentações, ironicamente limitam as oportunidades de experiências educacionais únicas e enriquecedoras, principalmente em disciplinas criativas como arte e design. Isso pode resultar em uma homogeneização da educação, sufocando a criatividade e a experimentação e distanciando os alunos das experiências transformadoras essenciais para seu desenvolvimento integral.

Refletindo sobre essas mudanças no cenário educacional, vamos iniciar um diálogo com perguntas instigantes, convidando a uma conversa aberta entre os educadores de design: Como podemos cultivar a observação como uma ferramenta de investigação pessoal, transformando e valorizando as experiências dos alunos? De que forma as instituições educacionais podem promover práticas reflexivas que permitam aos alunos reconhecer e valorizar suas experiências como fontes ricas de aprendizado e criatividade? Como o conceito de gratuidade na criação artística pode inspirar novas formas de expressão e percepção, usando o princípio da doação altruísta como um catalisador para a inovação e a

liberação no processo criativo? Como um senso de coletividade e pertencimento - a um lugar, cultura ou coletivo - pode nutrir um espírito de unidade que abraça a jornada dos bens comuns? Como as experiências compartilhadas podem fortalecer a resiliência individual e comunitária, estabelecendo uma base para a exploração ousada e a inovação na educação e no design?

Permita que essas perguntas catalisem a reimaginação de princípios alternativos, porém equivalentes, que sirvam como diretrizes para uma educação de design significativa. Esta conversa não se trata apenas de encontrar respostas; trata-se de reconhecer a complexidade desses desafios e explorar as novas possibilidades que eles apresentam. Por meio desse engajamento, aspiramos a uma compreensão mais rica e mais detalhada de nossas funções como educadores e criadores. Abrimos a porta para repensar a forma como ensinamos, aprendemos e inspiramos no domínio fluido e em constante mudança do design. Este é um convite a todas as escolas de design para participarem dessa conversa vital, compartilhando percepções, experiências e visões para o futuro de nossa disciplina.

No âmbito da educação em design, o conceito de uma “terceira via” representa uma abordagem inovadora, que busca preencher a lacuna entre duas perspectivas tradicionais: a busca descompromissada da arte pela arte e uma abordagem mercantilista da educação em design, focada principalmente em habilidades vocacionais e empregabilidade. Essa terceira via busca rejuvenescer os princípios visionários da Bauhaus, integrando profundamente a arte à vida cotidiana, envolvendo-se ativamente com seu contexto e estimulando a atenção do artesão à observação (verbal e visual), embora com um distanciamento diferenciado dos materiais tradicionais devido à crescente complexidade do mundo técnico (onde o design evolui do conceito ao material).

Essa filosofia educacional prioriza uma abordagem centrada no ser humano para a construção de comunidades, destacando as competências coletivas dos grupos em detrimento das habilidades individuais. Ela desafia os paradigmas

curriculares predominantes na educação em design, que geralmente padronizam e ignoram aspectos cruciais do desenvolvimento holístico. Em nossa escola, por meio do modelo pedagógico exclusivo das travesias, essa abordagem não é apenas teórica, mas ativamente praticada. As travesias funcionam como uma plataforma vibrante para experimentação e aprendizado, onde alunos e professores exploram juntos novos territórios de design e pensamento.

Nessas jornadas, o ato de projetar transcende os limites acadêmicos convencionais, permitindo que os participantes mergulhem em diversos contextos culturais e ambientais. Essa imersão estimula uma compreensão mais profunda das implicações sociais, ecológicas e estéticas do design. A ênfase na aprendizagem colaborativa e na criação coletiva durante essas travessias promove um forte senso de comunidade e propósito compartilhado, o que é fundamental para a terceira via da educação em design.

No cenário educacional contemporâneo, o modelo tradicional de financiamento de jornadas de aprendizado experimental, como as travesias - em que os participantes, principalmente os alunos, contribuem financeiramente - enfrenta desafios significativos. Esse modelo, emblemático de uma filosofia educacional comunitária e participativa, agora se depara com novos dilemas dentro da estrutura atual, em que a educação é cada vez mais vista pelas lentes da judicialização e da mercantilização.

O direito à educação gratuita, embora progressista em sua intenção, muitas vezes mercantiliza inadvertidamente o tempo e as atividades educacionais, posicionando-os como experiências transacionais em vez de transformacionais. Essa mudança ameaça a viabilidade de iniciativas como as travesias, que visam transcender a mera instrução e se envolver profundamente com a exploração poética e existencial. Essas jornadas não se referem apenas à aquisição de conhecimento, mas são concebidas como compromissos profundos com o mundo, combinando aprendizado com investigação existencial e criação artística.

Além disso, em uma época que prioriza, com razão, o enfrentamento de desafios práticos significativos - como a sustentabilidade energética, o acesso à água potável, as mudanças climáticas

e a desigualdade social - o propósito poético das travesias pode parecer, para alguns, um oxímoro. Há uma noção predominante de que não há espaço para a poesia em tempos de urgência e que o pragmático deve eclipsar o poético. Essa perspectiva corre o risco de não compreender o papel da criatividade e do pensamento reflexivo na abordagem de questões globais complexas, nas quais, com frequência, soluções inovadoras surgem de engajamentos profundos e filosóficos com os problemas em questão.

Embora valioso, o conceito de design como mero solucionador de problemas não capta totalmente a profundidade e a riqueza do que o design pode oferecer, especialmente quando informado por diversas perspectivas culturais, filosóficas e artísticas. As travesias, como uma forma de resistência na educação, incorporam essa “terceira via” de pensamento. Elas desafiam a dicotomia entre o utilitário e o poético, sugerindo que as soluções mais profundas para nossos desafios podem surgir de uma síntese de ambos.

À medida que avançamos, as travessias devem se adaptar a novas subjetividades, condições materiais e, principalmente, ao cenário técnico em evolução que abre novas possibilidades de design e interação. Essa adaptação exige que se façam novas perguntas e adaptações significativas para garantir que essas jornadas educacionais continuem a promover ambientes em que os alunos possam aprender a “conhecer de novo”, a abordar o mundo com um novo senso de admiração e investigação, sem a carga das expectativas convencionais de utilidade e aplicabilidade imediata.

Concluindo, para que as travesias permaneçam relevantes e impactantes, elas devem evoluir para atender às demandas de um mundo em transformação sem perder sua identidade central. Elas devem navegar pelo delicado equilíbrio - ou tensão? - entre responder aos desafios contemporâneos e manter seu compromisso com os compromissos poéticos mais profundos e gratuitos que definem sua busca. Essa “terceira via” na educação exige flexibilidade, criatividade e um compromisso contínuo de explorar o desconhecido - uma jornada não apenas pela América ou pelo Sul Global, mas também pelas profundezas da experiência e do potencial humano.

La épica y la poética de la Travesía como espacio de resistencia en el diseño Educación

Palabras clave

Travesías, Innovación pedagógica, Fundamentos poéticos, Retos contemporáneos, Filosofía del diseño

Resumen

Este artículo explora el concepto de “Travesías” como una práctica pedagógica profunda dentro de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que opera como una forma crucial de resistencia en la educación del diseño en medio de los cambios culturales y estructurales contemporáneos. Como profesor profundamente involucrado en estos viajes, defiende la retención y adaptación de tres principios fundacionales que aseguran la continua relevancia y el potencial transformador de las Travesías. Estos principios la observación, la obra y la epopeya de lo común son esenciales para navegar por las dinámicas cambiantes que desafían los modelos educativos tradicionales.

Como principal modo de relacionarse con el mundo, la observación fomenta una interacción profundamente personal y reflexiva con el entorno, propiciando una comprensión y una expresión únicas y profundas. El concepto de la Obra trasciende los resultados convencionales del diseño y la arquitectura, abogando por un proceso creativo que haga hincapié en la gratuidad y el compromiso poético por encima de los objetivos utilitarios y comerciales. Por último, la Epopeya

de los Comunes subraya la importancia de la creación colectiva y las experiencias compartidas, fundamentales para formar una comunidad educativa y creativa cohesionada.

Estos principios son cada vez más vitales a medida que las Travesías se enfrentan a la mercantilización de la educación y a la omnipresente atención al individualismo y a las competencias específicas impulsadas por las fuerzas del mercado. El documento hace un llamamiento al diálogo entre los educadores de diseño de todo el mundo para debatir la adaptación de estos principios a las necesidades contemporáneas y explorar nuevos métodos que respeten y rejuvenezcan el espíritu fundacional de las Travesías. Este diálogo es crucial para desarrollar una “tercera vía” en la enseñanza del diseño que integre lo poético con lo práctico, garantizando que nuestro enfoque pedagógico siga siendo innovador, inclusivo y profundamente humanista. A través de esta exploración, invitamos a un replanteamiento de la enseñanza del diseño que haga hincapié en el bienestar colectivo, la libertad creativa y un compromiso más profundo con los contextos culturales y ecológicos de nuestro tiempo.

Introducción

Las Travesías¹ son una práctica emblemática de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV (Arriagada Cordero, 2017). Se trata de una institución única reconocida mundialmente por su fusión de poesía, arte y artesanía dentro de la arquitectura y el diseño. En este contexto, las travesías son un elemento radical en la formación (capacitación) de diseñadores y arquitectos.

No tienen su origen en una intencionalidad pedagógica, sino en un impulso artístico inherente a la relación poesía-artesanía (y, en el marco de una escuela, a la relación profesor-discípulo). Debido a su rotundo éxito en el aprendizaje disciplinar, su sistematización como parte permanente del plan de estudios es un fenómeno posterior.



Figura 1. Travesía Vodudahue, 2015. Los estudiantes colaboran en el “Cubículo Cardinal” durante la Travesía Vodudahue 2015, una experiencia práctica de diseño en medio de la naturaleza de Amreicas.

¹ El concepto de “travesías”, tal como aparece referenciado en el poema Amereida y dentro del discurso de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), trasciende las traducciones convencionales al inglés como “design journeys”, “poetic crossings”, “voyages” o “travelling studios”. En este contexto, las “travesías” no son meros viajes físicos o excursiones académicas; representan una profunda exploración filosófica y creativa. El término engloba un proceso de desvelar (“desvelar”), un viaje metafórico a través del cual los participantes se comprometen con su entorno y son transformados por él. Este proceso implica “rasgar el velo”, lo que sugiere una exploración más profunda, casi mística, de la realidad y el autodescubrimiento, en contraposición al mero descubrimiento o invención. Las “Travesías” encarnan un ethos de apertura y receptividad (“consentir”) a las experiencias y revelaciones encontradas, que se describen como liberadoras y constitutivas de la libertad personal y colectiva. En este contexto, “travesías” hace hincapié en un viaje existencial marcado por la gratitud y el reconocimiento de la propia libertad, facilitado por el compromiso con el “mar propio y gratuito” que metafóricamente atraviesa a los participantes. Por lo tanto, al traducir “travesías” al inglés, es crucial considerar sus múltiples significados e implicaciones, que combinan el viaje, la reflexión poética, el descubrimiento existencial y la indagación filosófica.

Los fundamentos teóricos y poéticos de las travesías son múltiples y variados, cada uno de ellos esencial para la escuela. Entre ellos, la observación contemplativa como acción primordial del oficio, la pregunta permanente por América² el sentido colectivo en la epopeya de emprender una aventura compartida, y el sentido de la obra³ desde su propósito inaugural y gratuito. Estos elementos coexisten, se entrecruzan y se amplifican entre sí, constituyendo la rica complejidad que define la experiencia de los viajes.

Mi objetivo es profundizar en las reflexiones pedagógicas que surgen de la práctica de las travesías, primero como estudiante desde 1992 y después como profesor desde 2000; he participado en 18 travesías, cada una de las cuales ha dado forma a mi comprensión y compromiso con la filosofía de la escuela. Esta escuela, que inició su andadura en 1952, concibe la enseñanza de la arquitectura y el diseño como un empeño artístico, profundamente entrelazado con la visión poética del continente, personificada en el poema épico "Amereida", concebido durante la Travesía inaugural en 1965.

En 2024, esta base poética no es simplemente una parte de un plan de estudios académico, sino una experiencia vivida que desborda la estructura en la que está contenida. Esta estructura ha evolucionado

continuamente para responder a los cambios generacionales y al dinámico panorama de la enseñanza superior. El mundo en el que se inscribió esta escuela ha cambiado drásticamente desde su partida. Como miembro de la facultad desde hace muchos años y participante en la evolución de la escuela, he sido testigo de cómo estos viajes a través del continente no sólo han consistido en explorar paisajes físicos, sino también en navegar y contribuir al terreno cultural e intelectual de la enseñanza de la arquitectura y el diseño

La esencia de nuestras Travesías no reside únicamente en el viaje, sino en "el acto de" crear experiencias compartidas que vinculan lo teórico con lo poético y lo práctico. Sirven de conducto para transmitir un ethos subyacente que refleja y responde al rico patrimonio y a los retos contemporáneos de los paisajes culturales latinoamericanos. A través de este ensayo, exploro cómo estos viajes fundacionales siguen informando e inspirando nuestros enfoques pedagógicos, planteando preguntas pertinentes sobre la pertinencia y la adaptación de nuestras filosofías educativas en el siempre cambiante contexto global de hoy.

2 Esta pregunta también implica indagar sobre la condición de ser americano y cómo el destino de América se despliega como un don. Lejos de un punto de vista colonial, que puede entender el don como un recurso disponible, se trata de la apertura de lo desconocido como la posibilidad fundamental de una aventura poética.

3 El término "obra", tal como se utiliza en este contexto, no tiene un equivalente directo en inglés que capte plenamente sus amplias connotaciones en español. Procedente del latín "opera", que implica una obra de arte o artesanía, "obra" en español abarca un amplio espectro de significados, que incluyen, entre otros, una obra de arte, una obra literaria, un proyecto arquitectónico y cualquier acto o logro significativo. Su uso en este caso pretende transmitir no sólo el resultado físico del trabajo arquitectónico o artístico, sino también el proceso creativo, el impacto cultural y los aspectos colaborativos y transformadores inherentes a tales esfuerzos. Al traducir "obra" al inglés, pueden utilizarse palabras como "work" (trabajo), "piece" (pieza), "creation" (creación) o "project" (proyecto) dependiendo del contexto específico; sin embargo, los lectores deben ser conscientes de que cada alternativa capta sólo una faceta de las ricas implicaciones del término original en español.

Amereida

Amereida y su relación con los viajes poéticos de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, representa una exploración fundacional y continua del ethos subyacente a esta comunidad académica y creativa única (Wilkomirsky, 2022).

Amereida (1967), poema y manifiesto filosófico, surgió de un viaje exploratorio por América Latina emprendido por poetas, arquitectos y artistas en 1965. Este viaje, o travesía, tenía como objetivo descubrir un fundamento poético para entender el continente no como un “descubrimiento” sino como un “regalo”, proponiendo un cambio de la visión europea de América como una tierra que conquistar a una tierra que se ofrece a sí misma. La noción de “don” y el enfoque poético del entorno son fundamentales para el espíritu que define el paisaje físico e intelectual de la escuela.

Esta base poética influye profundamente en la filosofía pedagógica y de diseño de la escuela. Las “travesías”, que continúan hasta hoy, no son sólo viajes educativos, sino que son, en esencia, una experiencia poética vivida que busca comprometerse con el paisaje y las comunidades a través de la creación de arquitecturas efímeras o intervenciones que son “regalos” para los lugares visitados. Estos actos de construcción y creación en diferentes paisajes aplican directamente los principios poéticos de Amereida, donde la arquitectura y la poesía convergen para formar una filosofía vivida de apertura, hospitalidad y comunidad.

En términos académicos, la influencia de Amereida es evidente en el plan de estudios y las metodologías de la escuela, que hacen hincapié en la importancia del “acto de observación” y el desarrollo de un “ethos” personal y colectivo (Cruz, 2003; Reyes, 2017) Este enfoque se alinea con una investigación filosófica más amplia sobre la naturaleza del lugar, la identidad y la pertenencia, profundamente arraigada en la tradición

fenomenológica que considera que la comprensión se deriva del compromiso directo con el mundo.

Así pues, Amereida no es un mero texto, sino una experiencia vivida que configura continuamente las prácticas educativas y el ethos de la Escuela de Arquitectura y Diseño. Las continuas travesías refuerzan un proceso cíclico de aprendizaje y enseñanza, en el que el acto poético se convierte tanto en un método de investigación como en un modo de crear espacios arquitectónicos que reflejan un profundo compromiso con los paisajes culturales y físicos de América Latina.

¿admitimos su irrupción
en nuestro instinto?
no es nuestra forma de quererlo
- tendencia a la conquista -
íntimamente colonial?
¿acaso no nos las arreglamos todavía así?
¿nosotros los americanos?
américa independiente
¿no es esta nuestra propia colonia?
su mar nos expone como extraños
a través de un borde
cauteloso
e incluso en el indígena o seguro
imitamos
- Reflexiones
de otro acto que origina la dominación

(imitamos en la nostalgia de pasados estériles o autóctonos en la nostalgia de futuros prometedores de los que huimos resentidos folclores que no ocultan su agresividad por aquello a lo que están atados y eso depende de la orilla de la que huyamos con trabajo y eficacia civilizadora que no ocultan su desprecio por aquello de lo que abusan)

(Amereida, 2024)

Las “Travesías, práctica distintiva de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, son reconocidas por su influencia fundamental en la formación de arquitectos y diseñadores. Estas no se originaron como meros instrumentos pedagógicos, sino como un impulso artístico y poético profundamente arraigado en la relación entre poesía y oficio. Pretende trascender su carácter de exploración física para convertirse en un acto de creación artística y poética, invitándonos a reimaginar o reinventar nuestra identidad americana, instándonos a construir de nuevo América a través de nuestros diversos oficios, reimaginando su destino y comenzando de nuevo desde nuestro pasado.

En 1984, la Travesía evolucionó para incorporar una dimensión académica esencial, implicando activamente a los estudiantes en travesías por toda América. Así, sigue siendo un pilar clave en la filosofía y el proceso educativo de la escuela. El año que viene cumplirán 40 años y ya son más de 275.

Su doble naturaleza, artística y académica, metafísica y formativa, refleja una apuesta por la enseñanza experiencial y la inmersión en el contexto, transmitiendo dimensiones éticas y espirituales fundamentales en la formación de los futuros profesionales. Por supuesto, estas dimensiones son problemáticas de medir, sistematizar y garantizar bajo una lógica basada en competencias.

La Travesía se aparta significativamente de los enfoques convencionales (como el extendido paradigma educativo basado en las competencias). Requiere que los estudiantes se sumerjan en diversos contextos, comprometiéndose en su tiempo extraordinario más allá de la mera intelectualidad. Este cambio, especialmente en esta época pospandémica, ha resultado difícil para muchos estudiantes acostumbrados a una forma de educación más pasiva e individualista. Esta resistencia encarna así tanto la lucha como la necesidad de liberarse de la inercia y saltar hacia lo desconocido implícito en toda aventura.

En este contexto, “resistencia” se refiere a los retos inherentes a la transición de un entorno de aprendizaje más convencional y estático a otro altamente experiencial que exige un compromiso activo y creativo con el trabajo que se realiza. Este compromiso creativo va más allá de los meros proyectos académicos o artísticos; impregna todos los aspectos de la vida cotidiana dentro del marco educativo. El enfoque holístico de la travesía fomenta una comprensión y apreciación más profundas de la interconexión de la vida, el trabajo y el estudio, animando a los estudiantes a ver el potencial creativo en cada aspecto de sus experiencias cotidianas. A riesgo de ser totalmente reduccionista, quiero presentar tres principios fundamentales del pensamiento de la Escuela de Arquitectura y Diseño, especialmente tal como se manifiestan en las travesías:

Observación

La observación se considera fundamentalmente la vía inicial de acceso a la realidad, constituyendo el núcleo de nuestra aproximación al aprendizaje y a la comprensión del mundo (Cruz, 2003). Este ejercicio experiencial (no método) hace hincapié en una construcción personal y activa del conocimiento, en la que los alumnos se comprometen íntimamente con su entorno mediante el dibujo y la anotación a partir de la vida. Estas actividades no son meros ejercicios artísticos, sino medios profundos de apropiación

del mundo que nos rodea. Al hacerlo, se anima a los estudiantes a ver sus propias experiencias como influyentes y como la propia base y origen de su trabajo (Chicano Jiménez, 2017).

Situar la observación como fuente y origen siempre renovados del trabajo en arquitectura y diseño desafía los modos tradicionales de aprendizaje en los que el conocimiento se presenta “a priori”, no se revela cada vez de nuevo de forma pasiva. En su lugar, aboga por una interacción experiencial

y profundamente personal con el propio entorno o el “despliegue” de la realidad en un sentido heideggeriano. A través de la experiencia de dibujar y anotar, los alumnos hacen algo más que registrar lo que ven: interpretan e interiorizan sus experiencias, convirtiendo cada observación en una anotación única y personal del mundo. Este proceso ayuda a desarrollar una profunda conexión con el tema, permitiendo a los estudiantes ver sus experiencias como elementos fundamentales en su desarrollo creativo e intelectual. De este modo, la observación deja de ser una mera técnica y se convierte en una herramienta transformadora que determina la forma en que los estudiantes ven sus proyectos y cómo perciben el mundo en general y se relacionan con él. (Ivelic y Baixas, 2009)

Al pasar de la observación al dibujo, los alumnos definen y perfeccionan un lenguaje visual que se alinea, en sus líneas y límites, con las palabras que lo acompañan. La observación actúa como elogio del despliegue observado; a partir de ahí, se le da nombre. Su potencial originario también surge de la palabra, pero ahora como un lenguaje con una contrapartida en el espacio. Este acto de representación es también el modo poético de “tener lugar”, que abre el espacio y crea realidad. La práctica del dibujo y la anotación permite a los alumnos captar visualmente el mundo que les rodea e interactuar con él, dándole forma y significado a través de su interpretación personal y creativa.

La obra

El concepto de “Obra”, especialmente en el contexto de las travesías, se alinea más con el ámbito del arte que con las prácticas profesionales convencionales. Esta forma de entender la Obra engloba varias ideas clave que definen colectivamente su carácter y significado únicos. En el fondo, la obra es un “regalo” caracterizado por la gratuidad. Esta perspectiva desafía la mentalidad predominante de rendimiento y utilidad, planteando la Obra como algo que existe más allá de los meros objetivos utilitarios o comerciales. En un mundo a menudo dominado por la practicidad y la monetización, el concepto de Obra libre y gratuita puede malinterpretarse o infravalorarse. Sin embargo, es esta misma naturaleza de gratuidad la que imbuye a la Obra de su profundo sentido de la libertad. Libre de las deudas y exigencias de la comunidad o del mundo, la obra existe como expresión pura, sin ataduras utilitarias.

Esta noción de la Obra como “presente” implica un proceso de construcción del presente, un acto creativo que continuamente remodela y redefine el mundo inmediato. Encarna lo indistinto que se convierte en distinto, la aparición de la maravilla en lo nuevo y el proceso continuo de apertura, encuentro y reencuentro. Estos aspectos reflejan un

profundo compromiso con la cuestión del arte en sí mismo, explorando los límites entre lo conocido y lo desconocido, lo ordinario y lo extraordinario.

Este enfoque hace hincapié en el poder transformador de la Obra, donde el acto de creación es tan significativo como la propia creación. Destaca el potencial del arte para cambiar perspectivas, abrir nuevas vías de pensamiento y experiencia, y conectar a individuos y comunidades de maneras significativas e inesperadas. Esta perspectiva nos permite entender el proceso como una colección de momentos distintos pero igualmente “plenos”. Cada fase de la creación está impregnada de su valor y significado inherentes, haciéndose eco de la esencia de la pieza final. Además, este punto de vista se extiende a la construcción de actividades cotidianas, como comer, acampar y montar espacios de trabajo. Estas acciones rutinarias se convierten en obras de arte, parte integrante del proceso creativo general y reflejo de los mismos principios que guían los esfuerzos artísticos más tradicionales. De este modo, lo mundano se eleva y cada aspecto de la vida se considera una ocasión potencial para la expresión y la exploración artísticas.



Figura 2. Corredor Litoral. (Travesía Caleta Chañaral de Aceituno, 2018. Pasillo de madera con techo de celosía, asientos integrados y un deflector de viento. La celosía está orientada a propósito hacia el norte, lo que permite que la luz del sol se filtre y proyecte patrones de color en el interior blanco. Situada a 20 metros de la marca de marea más alta, esta obra pública es fruto de la colaboración de 49 estudiantes y 5 profesores de los estudios de diseño de primer curso.

La epopeya de los comunes

El tercer principio fundamental es la epopeya del ser “en común”, una celebración de la creación colectiva que subraya la importancia de la vida, el trabajo y el estudio como empeños compartidos dentro de un grupo humano. Este principio fomenta la noción de un “cuerpo escolar” que avanza unido hacia un ideal colectivo, lo que permite abordar cuestiones extraordinarias y crear obras de autoría verdaderamente colectiva. Hace hincapié en un cálculo interno dentro de la obra que acomoda y armoniza múltiples singularidades en lugar de priorizar unas sobre otras. Esta idea de avanzar como un “cuerpo escolar” hacia objetivos compartidos no es sólo una estrategia

educativa, sino una llamada a la solidaridad y al esfuerzo de colaboración. En una época marcada por el individualismo y la mentalidad competitiva, especialmente en contextos educativos, promover un sentido de comunidad y de propósito común se convierte en un reto cada vez más difícil, aunque cada vez más vital. El auge de estas nuevas subjetividades más individualistas plantea cuestiones críticas sobre la naturaleza de la colaboración y el esfuerzo colectivo. ¿Cómo equilibrar el valor de los logros individuales con la importancia de los colectivos? ¿Puede coexistir el éxito personal con el compromiso con los objetivos comunes?

Corolario

Como profesores (y colegas) de diseño, nos encontramos en un momento crucial, navegando por subjetividades sociales en rápida evolución. No se trata de emitir juicios de valor, sino de fomentar una comprensión más profunda y matizada de nuestro papel como educadores y creadores en este paisaje dinámico. El cambio que estamos presenciando, marcado por estructuras cada vez más fluidas y un declive de las certezas, altera profundamente la forma en que la generación más joven experimenta e interpreta el mundo. En la enseñanza universitaria se observa una tendencia al individualismo en la formación académica, impulsada por la demanda de competencias específicas por parte del mercado laboral y la creciente judicialización de la educación. Aunque fomenta las competencias individuales, esta tendencia suele ir en detrimento de las experiencias de aprendizaje colaborativo y colectivo, lo que puede conducir a la alienación de los estudiantes y a una menor capacidad para forjar conexiones significativas.

Una regulación excesiva y un énfasis exagerado en la minimización de riesgos, aunque pretendan proteger los derechos y cumplir la normativa, limitan irónicamente las oportunidades de vivir experiencias educativas únicas y enriquecedoras, sobre todo en disciplinas creativas como el arte y el diseño. Esto podría dar lugar a una homogeneización de la educación, ahogando la creatividad y la experimentación y alejando a los estudiantes de las experiencias transformadoras esenciales para su desarrollo integral.

Reflexionando sobre estos cambiantes panoramas educativos, iniciemos un diálogo con preguntas que inciten a la reflexión, invitando a una conversación abierta entre los educadores del diseño:

¿Cómo podemos cultivar la observación como herramienta de indagación personal, transformando y valorando las experiencias de los estudiantes? ¿De qué manera pueden las instituciones educativas fomentar prácticas reflexivas que permitan a los estudiantes reconocer y valorar sus experiencias como ricas fuentes de aprendizaje y creatividad? ¿Cómo puede el concepto de gratuidad en la creación artística inspirar nuevas formas de expresión y percepción, utilizando el principio de donación desinteresada como catalizador de la innovación y la liberación en el proceso creativo? ¿Cómo puede el sentido de colectividad y pertenencia -a un lugar, cultura o colectivo- alimentar un espíritu de unidad que abrace el viaje de los bienes comunes? ¿Cómo pueden las experiencias compartidas fortalecer la resistencia individual y comunitaria, sentando las bases para la exploración audaz y la innovación en la educación y el diseño?

Dejemos que estas preguntas catalicen la reimaginación de principios alternativos, aunque equivalentes, que sirvan de directrices para una enseñanza del diseño significativa. No se trata únicamente de encontrar respuestas, sino de reconocer la complejidad de estos retos y explorar las nuevas posibilidades que presentan. A través de este compromiso, aspiramos a una comprensión más rica y compleja de nuestro papel como educadores y creadores. Abrimos la puerta

a replantearnos cómo enseñamos, aprendemos e inspiramos en el fluido y siempre cambiante ámbito del diseño. Esta es una invitación a todas las escuelas de diseño para que se unan a esta conversación vital, compartiendo ideas, experiencias y visiones para el futuro de nuestra disciplina.

En el ámbito de la enseñanza del diseño, el concepto de “tercera vía” representa un enfoque innovador, que trata de salvar la distancia entre dos perspectivas tradicionales: la búsqueda sin compromiso del arte por el arte y un enfoque mercantilista de la enseñanza del diseño, centrado principalmente en las aptitudes profesionales y la empleabilidad. Esta tercera vía pretende rejuvenecer los principios visionarios de la Bauhaus integrando profundamente el arte en la vida cotidiana, comprometiéndose activamente con su contexto y fomentando la atención del artesano a la observación (tanto verbal como visual), aunque con un distanciamiento matizado de los materiales tradicionales debido a la creciente complejidad del mundo técnico (donde el diseño evoluciona del concepto al material).

Esta filosofía educativa da prioridad a un enfoque centrado en el ser humano para la construcción de comunidades, destacando las competencias colectivas de los grupos por encima de las proezas individuales. Desafía los paradigmas curriculares imperantes en la enseñanza del diseño, que a menudo estandarizan y pasan por alto aspectos cruciales del desarrollo holístico. En nuestra escuela, a través del modelo pedagógico único de las travesías, este enfoque no es sólo teórico, sino que se practica activamente. Las travesías sirven como plataforma vibrante para la experimentación y el aprendizaje, donde estudiantes y profesores exploran juntos nuevos territorios del diseño y el pensamiento.

En estos viajes, el acto de diseñar trasciende los límites académicos convencionales, permitiendo a los participantes sumergirse en diversos contextos culturales y medioambientales. Esta inmersión fomenta una comprensión más profunda de las implicaciones sociales, ecológicas y estéticas del

diseño. El énfasis en el aprendizaje colaborativo y la creación colectiva durante estas travesías fomenta un fuerte sentido de comunidad y propósito compartido, que es fundamental para la tercera vía de la enseñanza del diseño.

En el panorama educativo contemporáneo, el modelo tradicional de financiación de los viajes de aprendizaje experiencial como las travesías -en las que los participantes, principalmente los estudiantes, contribuyen económicamente- se enfrenta a importantes retos. Este modelo, emblemático de una filosofía educativa comunitaria y participativa, se enfrenta ahora a nuevos dilemas en el marco actual, en el que la educación se ve cada vez más a través de la lente de la judicialización y la mercantilización.

El derecho a la educación gratuita, aunque progresista en su intención, a menudo mercantiliza inadvertidamente el tiempo y las actividades educativas, situándolas como experiencias transaccionales en lugar de transformadoras. Este cambio amenaza la viabilidad de iniciativas como las travesías, que pretenden trascender la mera instrucción y comprometerse profundamente con la exploración poética y existencial. Estas travesías no se limitan a adquirir conocimientos, sino que están concebidas como compromisos profundos con el mundo, que combinan el aprendizaje con la indagación existencial y la creación artística.

Además, en una época en la que se da prioridad, y con razón, a abordar importantes retos prácticos -como la sostenibilidad energética, el acceso al agua potable, el cambio climático y la desigualdad social-, el propósito poético de las travesías puede parecer, para algunos, un oxímoron. Prevalece la idea de que no hay lugar para la poesía en tiempos de urgencia y que lo pragmático debe eclipsar lo poético. Esta perspectiva corre el riesgo de malinterpretar el papel de la creatividad y el pensamiento reflexivo a la hora de abordar cuestiones globales complejas, en las que, a menudo, las soluciones innovadoras surgen de compromisos profundos y filosóficos con los problemas en cuestión.

Aunque valioso, el concepto de diseño como mero solucionador de problemas no capta plenamente la profundidad y riqueza de lo que el diseño puede ofrecer, especialmente cuando se nutre de diversas perspectivas culturales, filosóficas y artísticas. Las travesías, como forma de resistencia en la educación, encarnan esta “tercera vía” de pensamiento. Desafían la dicotomía entre lo utilitario y lo poético, sugiriendo que las soluciones más profundas a nuestros retos pueden surgir de una síntesis de ambos.

A medida que avanzamos, las travesías deben adaptarse a nuevas subjetividades, condiciones materiales y, sobre todo, al cambiante panorama técnico que abre nuevas posibilidades de diseño e interacción. Esta adaptación exige plantear nuevas preguntas y realizar adaptaciones significativas para garantizar que estas travesías educativas sigan fomentando entornos en los que los alumnos

puedan aprender a “conocer de nuevo”, a acercarse al mundo con un nuevo sentido de la maravilla y la indagación, sin el lastre de las expectativas convencionales de utilidad y aplicabilidad inmediata.

En conclusión, si las travesías quieren seguir siendo relevantes e impactantes, deben evolucionar para satisfacer las demandas de un mundo cambiante sin perder su identidad central. Deben navegar por el delicado equilibrio -o tensión- entre responder a los retos contemporáneos y mantener su compromiso con los compromisos poéticos más profundos y gratuitos que definen su búsqueda. Esta “tercera vía” en la educación exige flexibilidad, creatividad y un compromiso continuo con la exploración de lo desconocido, un viaje no sólo a través de América o el Sur Global, sino también hacia las profundidades de la experiencia y el potencial humanos.

References

Amereida, C. (2024). Amereida, First Volume. English Studies in *Latin America: A Journal of Cultural and Literary Criticism*, 26. <https://www.revistadisena.uc.cl/index.php/esla/article/download/74755/57143>

Arriagada Cordero, S. I. (2017). *Amereida: Heredad creativa en el oficiar del diseño en travesías* [Design Phd, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.51789>

Chicano Jiménez, A. D. (2017). *El acto de la observación: Experiencia de la transmisión de un ethos subyacente* [Design Phd, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.51791>

Cruz, F. (2003). *Sobre la observación*. Viña del Mar: Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. https://wiki.ead.pucv.cl/images/1/10/Ficha_N%C2%B06_-_Silva%2C_Pi%C3%B1a.pdf

Ivelic, B., & Baixas, J. (2009). Dos travesías en los Andes. *ARQ (Santiago)*, 71. <https://doi.org/10.4067/S0717-69962009000100011>

Reyes, J. (2017). *La Observación es una actividad del espíritu (y del cuerpo)*. Wiki Casiopea. Enlace:[[https://wiki.ead.pucv.cl/La_Observaci%C3%B3n_es_una_actividad_del_esp%C3%ADritu_\(y_del_cuerpo\)](https://wiki.ead.pucv.cl/La_Observaci%C3%B3n_es_una_actividad_del_esp%C3%ADritu_(y_del_cuerpo))] Reyes, J. La observación es una actividad del espíritu y del cuerpo.]. https://wiki.ead.pucv.cl/images/7/79/LecSub_2018_1_%28J._Reyes_La_observaci%C3%B3n%29.pdf

Varios, A. (1967). *Amereida*. Editorial Cooperativa Lamda. <https://wiki.ead.pucv.cl/Amereida>

Wilkomirsky, M. (2022). Design Journey: A View from the Global South (M. Mortensen Steagall, Trad.). *LINK 2022 Conference Proceedings*, 3(1), Article 1. <https://doi.org/10.24135/link2022.v3i1.189>

HOW TO QUOTE (APA)

Spencer González, H. (2024). The epic and poetics of the Travesía as a space of resistance in design Education. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 96-125. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.27>

Carla
Houkamau

Pouwhare
Robert

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-3449-3726>

c.houkamau@auckland.ac.nz

Carla Houkamau

Carla is a Professor in the Department of Management and International Business. She is of Ngāti Porou, Ngāti Kahungunu, Ngāi Tahu and Pākehā/New Zealand European descent. Carla joined the University of Auckland's Business School as a Post-Doctoral Research Fellow in 2007 after completing her PhD in Social Psychology at the same institution. Carla also serves on the University of Auckland Māori Business Leaders Awards Steering Committee. Carla is an award-winning researcher having been awarded a Business School Early Career Research Excellence Award and University of Auckland Group Excellence Award (as part of the NZAVS). Her collaborative research using the Multidimensional Model of Māori identity and Cultural Engagement (MMM-ICE) has been recognised nationally and internationally for advancing ethnic identity research using psychometric measures and large samples. Carla currently leads the largest longitudinal study of Māori identity, financial attitudes and behaviour (Te Rangahau o Te Tuakiri Māori me Ngā Waiaro ā-Pūtea | The Māori Identity and Financial Attitudes Study) for which she received a full standard Marsden.

Carla é professora do Departamento de Administração e Negócios Internacionais. Ela é descendente de Ngāti Porou, Ngāti Kahungunu, Ngāi Tahu e Pākehā/Nova Zelândia. Carla ingressou na Escola de Negócios da Universidade de Auckland como pesquisadora de pós-doutorado em 2007, após concluir seu doutorado em Psicologia Social na mesma instituição. Carla também faz parte do Comitê de Direção do Prêmio Māori Business Leaders Awards da Universidade de Auckland. Carla é uma pesquisadora premiada, tendo recebido o Prêmio de Excelência em Pesquisa de Início de Carreira da Business School e o Prêmio de Excelência do Grupo da Universidade de Auckland (como parte do NZAVS). Sua pesquisa colaborativa usando o Modelo Multidimensional de Identidade Māori e Engajamento Cultural (MMM-ICE) foi reconhecida nacional e internacionalmente pelo avanço da pesquisa de identidade étnica usando medidas psicométricas e grandes amostras. Atualmente, Carla lidera o maior estudo longitudinal sobre identidade, atitudes e comportamento financeiro dos maoris (Te Rangahau o Te Tuakiri Māori me Ngā Waiaro ā-Pūtea | The Māori Identity and Financial Attitudes Study), pelo qual recebeu um prêmio Marsden.

Carla es profesora en el Departamento de Gestión y Negocios Internacionales. Es descendiente de Ngāti Porou, Ngāti Kahungunu, Ngāi Tahu y Pākehā/Europeos de Nueva Zelanda. Carla se incorporó a la Escuela de Negocios de la Universidad de Auckland como investigadora postdoctoral en 2007, tras completar su doctorado en Psicología Social en la misma institución. Carla también forma parte del Comité Directivo de los Premios a los Líderes Empresariales Maoríes de la Universidad de Auckland. Carla es una investigadora galardonada que ha recibido el Premio a la Excelencia en la Investigación de Carrera Temprana de la Escuela de Negocios y el Premio a la Excelencia de Grupo de la Universidad de Auckland (como parte del NZAVS). Su investigación colaborativa con el Modelo Multidimensional de Identidad Maorí y Compromiso Cultural (MMM-ICE) ha sido reconocida nacional e internacionalmente por avanzar en la investigación de la identidad étnica utilizando medidas psicométricas y grandes muestras. En la actualidad, Carla dirige el mayor estudio longitudinal sobre la identidad, las actitudes financieras y el comportamiento de los maoríes (Te Rangahau o Te Tuakiri Māori me Ngā Waiaro ā-Pūtea | The Māori Identity and Financial Attitudes Study), por el que recibió un Marsden estándar completo.

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0000-0002-8093-2099>

r.pouwhare@auckland.ac.nz

Robert Pouwhare

Robert Pouwhare is a television director/producer and app developer with 40 years of production experience in broadcasting. He holds a Master and PhD in practice-led research through AUT School of Art and Design. As an artist, he has exhibited paintings and a sculptural installation at The National Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa and the Wellington Art Gallery. He has also composed music and is the lyricist for over 50 original songs aimed at kohanga reo (Māori language immersion pre-school) children in a concerted effort at language revitalisation.

Robert Pouwhare é um diretor/ produtor de televisão e desenvolvedor de aplicativos com 40 anos de experiência em produção de radiodifusão. Ele tem mestrado e doutorado em pesquisa orientada pela prática na AUT School of Art and Design. Como artista, expôs pinturas e uma instalação escultural no Museu Nacional da Nova Zelândia, no Te Papa Tongarewa e na Galeria de Arte de Wellington. Ele também compôs músicas e é letrista de mais de 50 canções originais destinadas a crianças da kohanga reo (pré-escola de imersão no idioma maori) em um esforço conjunto de revitalização do idioma.

Robert Pouwhare es un director/ productor de televisión y desarrollador de aplicaciones con 40 años de experiencia en producción en la radiodifusión. Posee un máster y un doctorado en investigación dirigida por la práctica por la Escuela de Arte y Diseño AUT. Como artista, ha expuesto pinturas y una instalación escultórica en el Museo Nacional de Nueva Zelanda, Te Papa Tongarewa y la Galería de Arte de Wellington. También ha compuesto música y es letrista de más de 50 canciones originales dirigidas a los niños kohanga reo (preescolares de inmersión en lengua maorí) en un esfuerzo concertado de revitalización lingüística.

Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries

Keywords

Māori, Commercial Fisheries, Quota Management System, Kaitiakitanga, Mātauranga Māori, Sustainable Resource Management

Abstract

Māori perspectives on environmental management advocate for a balanced and interconnected approach, prioritising long-term sustainability. This contrasts with more reductionist and economically driven approaches focussed on short-term commercial gains. This paper provides an overview of New Zealand's Quota Management System (QMS) and Māori fishing rights. The paper describes aspects of mātauranga Māori (Māori knowledge), explaining key concepts such as kaitiakitanga (guardianship) and their application in commercial fisheries management. The research highlights how Māori-owned fishing companies balance economic interests with cultural and environmental stewardship, exceeding regulatory

requirements to protect marine environments. The paper discusses the challenges faced by the industry, including environmental issues and public pressure for sustainability, while also noting the growth potential, particularly in aquaculture. By analysing the successful integration of Māori worldviews within the commercial fishing sector, this paper demonstrates the potential for reconciling Indigenous knowledge systems with modern resource management practices. It concludes that the Māori approach to fisheries management offers valuable insights for balancing economic development with ecological and cultural preservation.

Whakataukī (Māori proverb)

Ki Ki te ora ngā wai a Tangaroa.

Ki te haumako ngā whenua a Papatūānuku.

Ki te tikitū te taiao.

Ka taurikura te tangata.

If the waters of the deity Tangaroa are clean.

If the lands of Earth Mother are fertile and productive.

If the environment is in pristine condition.

Humanity will thrive and prosper.

Introduction

Aotearoa-New Zealand, an island nation, is known for its unique marine environment (Department of Conservation, n.d.). The country's Exclusive Economic Zone (EEZ) (an area of the sea in which a sovereign state has exclusive rights regarding the exploration and use of marine resources) covers an area approximately 15 times larger than its landmass, making it the fifth largest EEZ in the world. The marine environment is an integral part of the country's identity, and its remarkable geographical features and diverse conditions collectively nurture a complex and interconnected marine ecosystem. The commercial fishing

industry in New Zealand is both substantial and multifaceted. In 2022, around 840 commercial vessels harvested 341,500 tonnes of fish within the EEZ (Ministry for Primary Industries, 2023). The sector's exports were valued at \$1.9 billion in 2020, positioning it as New Zealand's seventh-largest export commodity by value (BERL, 2022). In 2021, the industry provided employment for over 12,000 people (Ministry for Primary Industries, 2023). Kaimoana (seafood) is important to New Zealand diet (Ministry for Primary Industries, 2019) however, significant percentage of New Zealand's seafood is exported (OEC, May 2024).

Regulatory Framework

Although commercial fisheries are dynamic, since 1986, New Zealand has applied a stringent regulatory framework – the Quota Management System (QMS). The QMS is designed to prevent overfishing while allowing commercial operators to harvest from the sea within limits, given the appropriate registration to operate within New Zealand's EEZ and complex legal requirements. Before this system was in place, it was difficult for the New Zealand government to limit the number of fish from commercial species being caught. However, now there are strict limits on commercial fishers (Ministry for Primary Industries, 2024, May 27).

The QMS sets Total Allowable Catch (TAC) limits for over 640 separate fish stocks, which is then divided into Total Allowable Commercial Catch (TACC) for commercial fishers and allocations for customary and recreational fishing. Commercial fishers purchase Individual Transferable Quotas (ITQs), representing a percentage of the TACC. These ITQs generate Annual Catch Entitlements (ACE), determining yearly catch limits. New Zealand's Ministry for Primary Industries (MPI) oversees the QMS and monitors stock abundance through a dedicated unit - Fisheries New Zealand, which works in conjunction with multiple government agencies. The QMS operates within defined Quota

Management Areas (QMAs), each representing a specific geographical boundary for fish stocks. It aims to maintain fish populations at or above levels that can produce Maximum Sustainable Yield (MSY). MSY is the largest yield (catch) that can be taken from a specific fish stock without long-term depletion. The concept of MSY aims to ensure that fish populations are maintained at a sustainable level, balancing the need for fishing with the conservation of marine ecosystems. Each year, Fisheries New Zealand and the National Institute of Water and Atmospheric Research (NIWA) collect extensive data on the size of fish populations and compare them with ideal levels.

This allows for assessments of the impact of catch levels and any necessary changes. While commercial fishing is tightly regulated through the TACC and ITQ system, customary (non-commercial) fishing rights are also protected for traditional Māori practices under New Zealand law. Recreational fishing is also factored into the overall TAC, ensuring a balance between different fishing sectors. This system allows New Zealand to manage its fisheries sustainably, considering ecological, economic, and cultural factors in its approach to marine resource management (Ministry for Primary Industries, 2024, May 27).

Challenges and Criticisms of the Quota Management System (QMS)

Despite the QMS being lauded as a successful system with overall favourable impacts on fisheries management (NIWA, 2016), the QMS and commercial fisheries sector frequently face criticism and accusations of misreporting their activities (e.g., Simmons et al., 2017). Fisheries experts contend that the fishing industry is misunderstood, with criticism centring on a few egregious cases, leading to inaccurate generalisations (Fox, 2019; Guard, 2023, Seafood New Zealand, 2024b). Nevertheless, persistent negative media coverage can erode public trust, resulting in heightened scrutiny and calls for increased regulatory pressures. In recent years, there has been a concerted effort to enhance

transparency within the industry through initiatives such as mandatory vessel monitoring systems and increased observer coverage on fishing boats (Ministry for Primary Industries, 2018). The QMS includes tight regulations against poor fishing practices, employing financial penalties, reduced quota allocations, and reputational risks as enforcement mechanisms. Research has revealed that those in the fishing industry are taking proactive measures to manage operations sustainably, above and beyond regulatory compliance (Gerrard, 2021). This includes substantial investments in selective fishing gear and innovative technology (Seafood New Zealand, 2024b).

Māori Interests in Commercial Fisheries

As a result of legal settlements that have addressed the erosion of historical Māori fisheries rights, Māori now hold major interests in some of the largest businesses in New Zealand's commercial fisheries sector (Houkamau & Pouwhare, in press). We turn to specific examples in later sections; however, at this point, it is important to emphasise that the QMS is founded on commercial owners holding property rights over quotas for individual species and is designed to monitor single-species harvesting activities. In this respect, the Quota Management System is primarily designed to promote efficiency and enable administration, monitoring, and control. Māori are wedded to this system as a legal framework in New Zealand, like all operators in the industry. However, the reductionist approach of the QMS differs markedly

from holistic Māori worldviews that seek a balanced and interconnected perspective and emphasise traditional iwi (tribal) and hapū (sub-tribal) rights to specific ancestral fishing areas. Māori, now absorbed within the broader New Zealand economic and legal system, have transformed to work within it, effectively balancing expressions of Māori traditional fishing rights and holistic Māori values, while adhering to the legal requirements of the QMS within an extremely competitive and sometimes volatile industry. Understanding the worldviews Māori businesses adopt can provide valuable insights into how commercial enterprises, including commercial fisheries, can effectively integrate holistic and intergenerational values (that prioritise conservation) within a commercial system.

Mātauranga Māori: Cultural Values and Perspectives

Mātauranga Māori (Māori knowledge, often simply referred to as "mātauranga") represents an extensive and dynamic knowledge system deeply rooted in the ancestral wisdom of New Zealand's original Polynesian inhabitants (the ancestors of Māori), evolving to encompass the contemporary experiences of Māori (Harmsworth, Awatere & Robb, 2016, p. 4). Royal (2009, p. 30) described Mātauranga Māori as "a large body of knowledge, a 'super-subject' in which much can be found," and observed that "Most Māori would agree that Mātauranga Māori is based on a set of cultural inter-generational values, is enriched and modified by successive generations to guide and adapt to the socio-cultural-environmental issues of the day, is integral to the identity and well-being of current and future generations of Māori, and has value and application for others when proper protocols are observed" (p. 39). Mātauranga Māori articulates a worldview that honours the synergy of relationships, the depth

of spiritual existence, and the pursuit of balance (Mead, 2016). From this perspective, existence is a blend of the physical and spiritual worlds, with each being and element of nature embodying both a tangible body and a spiritual essence, known as 'Wairua' (Love, 2004). 'Mauri' represents the life essence that flows through all things, symbolising a world where the physical and spiritual domains are closely linked (Barlow, 1991). Maintaining harmony among all elements of the natural world is, therefore, a vital tenet, with Māori customs and traditions carefully designed to nurture and maintain this balance (Harmsworth & Awatere, 2013, p. 224). Moreover, the Māori concept of time views the past, present, and future as deeply interconnected, with ancestors guiding and influencing the living in a cyclical continuum of existence (Rameka, 2016). This view of time also includes a deference to future generations and a commitment to guard and protect natural resources for those yet to be born.

Ngā Kaitiaki Tuatahi – The First Guardians

Māori tradition holds that everything in the universe is connected and that humans can trace their origins back to the beginning of time (Schwimmer, 1966, p. 31; Walker, 1993). Whakapapa is a fundamental concept in Māori culture, representing genealogy and the intricate web of relationships that connect individuals to ancestors, the natural world, and the spiritual realm (Harmsworth & Awatere, 2013). Whakapapa encompasses not only familial lineage but also the broader connections to the land, sea, and all living things, highlighting the interdependence and continuity of life. Through whakapapa, Māori identity, heritage, and cultural knowledge are preserved and passed down through generations, providing a sense of belonging and responsibility towards the community and the environment.

The Māori creation story begins with the universe moving from a state of chaos (Te Kore) to darkness (Te Pō) and finally to light (Te Ao Mārama) (Royal, 2005). The story tells of the Sky Father (Ranginui) and the Earth Mother (Papatūānuku) who were locked in an embrace, creating a world of darkness. The children of Ranginui and Papatūānuku, who were gods (atua - deities) representing various aspects of the natural world, separated them, allowing light to enter the world (Barlow, 1991). According to Māori tradition, these gods were the first guardians (kaitiaki) of the environment. The term kaitiaki (derived from tiaki, meaning to guard or protect) refers to a guardian, while kaitiakitanga refers to the guardianship process (Mutu, 1994).

Māori culture, including this origin story told as genealogy and history, views humans as an integral part of the environment, not separate from it. Māori see themselves in kinship with the natural world, considering all aspects of nature as distant ancestors. This perspective emphasizes that interactions with nature must

be conducted with deep respect for the legacy of these ancestors. Hence, kaitiakitanga ties the well-being of natural resources to the ancestral duties of whānau (extended family), hapū (sub-tribe), and iwi (tribe) (Law Commission, 2001). It emphasizes the ancestral interconnectedness of humans and the environment and the responsibility to future generations.

Eddie Taihākurei Durie, expert in Māori rights and legal reforms, elucidates the Māori relational perspective, particularly the integral relationship between Māori, their deities, and the environment:

“Māori saw themselves not as masters of the environment but as members of it. The environment owed its origins to the union of Rangī, the sky, and Papatūānuku, the earth mother, and the activities of their descendant deities who control all natural resources and phenomena. The Māori forebears are siblings to these deities. Māori thus relate by whakapapa (genealogy) to all life forms and natural resources. The use of a resource, therefore, required permission from the associated deity. In this order, all things were seen to come from the gods and the ancestors as recorded in whakapapa. Also in this world-view, Māori were the land. It was part of them by direct descent from the earth mother. Land, or whenua, is represented in the whenua, or placenta, of women. Māori are born out of the whenua.” (Durie, 1994, p. 328).

Despite the ancient nature of these beliefs, Māori society, though diverse in its contemporary attitudes, continues to hold fast to principles that foster interconnectivity, balance, and the protection of natural resources for those yet to be born. The significance of this framing of reality extends to the commercial sector, including fisheries (Houkamau & Pouwhare, in press).

Notably, kaitiakitanga has also found contemporary expression in New Zealand law, and the government has enacted legislation that acknowledges Māori worldviews by granting personhood to aspects of the environment (Magallanes, 2015; Morris & Ruru, 2010; Rāwiri, 2020). Moreover, the importance of Māori perspectives, particularly in relation to environmental guardianship, is often highlighted in public sector reports and industry commentaries (Aotearoa Circle, 2021, p. 19; Ministry for Primary Industries, 2023).

While kaitiakitanga is often equated to conservation, McAllister, Hikuroa, and Macinnis-Ng (2023, p. 2-3) advocate for an expansive understanding of kaitiakitanga as an integrated approach to environmental stewardship. While Māori views of natural resources emphasise connection and a spiritual element, these views do not preclude the utilisation of resources for subsistence or as a way to earn a livelihood; rather, there is a dynamic relationship between economic self-sufficiency and cultural affirmation (Reid, Barr, & Lambert).

Māori in Commercial Fisheries

Contemporary Māori fishing rights in New Zealand are based on promises made in the Treaty of Waitangi (1840), the country's founding document. Although these rights were eroded in the 19th century, they were partially restored in the late 1980s (Bargh, 2016).

The introduction of the Quota Management System (QMS) in 1986 initially posed challenges to Māori rights, but subsequent legal actions led to significant settlements. The 1989 Māori Fisheries Act allocated 10% of the existing commercial quota to Māori, while the Treaty of Waitangi (Fisheries Claims) Settlement Act 1992 provided an additional 20% quota and 50% of Sealord Products Limited (Muru-Lanning, 2021).

Customary fisheries are a significant aspect of Māori culture and are governed by a distinct set of rules and traditions distinct from commercial interests. These fishing activities occur in designated areas known as rohe moana and are protected by the Treaty of Waitangi, as well as specific legislation like the Treaty of Waitangi (Fisheries Claims) Settlement Act 1992. While the volume of catch from customary fishing is not readily quantifiable, its cultural and societal significance is immense (Gerrard, 2021).

Today, Māori own a substantial portion of New Zealand's commercial fishing quota, ranging from 20-27% (Te Ohu Kaimoana, 2018; Rout et al., 2018), with consistently higher figures reported.

Māori collectively own 100% of Moana New Zealand Ltd and hold a 50% stake in Sealord (the largest deep-sea fisheries business in New Zealand) through this company. Iwi (tribes) also run their own fishing operations, including Ngāi Tahu Fisheries Limited, Ngāti Porou Fisheries Limited, and Port Nicholson Fisheries Limited Partnership (Te Ohu Kaimoana, 2017).

A growing body of literature in New Zealand is demonstrating that Māori beliefs and traditional practices are having a significant impact on the management of Māori fisheries. These studies highlight the ways in which Māori worldviews, deeply rooted in the understanding of the interconnectedness of all life forms and natural processes, are shaping contemporary fisheries management practices (see Rout et al., 2019).

Most Māori fishing companies have kaitiakitanga (guardianship) at the core of their governance and operations, often going above and beyond environmental regulatory requirements. The fishing industry, overall, faces several challenges. Environmental issues such as climate change and pollution affect fish stocks and habitats (Gerrard, 2021). There is growing public pressure for more sustainable fishing practices, and the industry grapples with labour shortages and the need for technological adaptation to remain competitive globally (Mutter, 2022). However, kaitiakitanga

drives much of the innovation in the sector, with opportunities to unlock potential and grow value by marketing to consumers willing to pay more for indigenous kai moana (seafood) harvested and produced according to Māori values, worldview, and ethics (New Zealand Parliament, 2024, April 30).

For example, Ahia, a brand created by major fisheries iwi Ngāti Porou, specialises in producing smoked fish products using the freshest fish, harvested through sustainable fishing practices. Handmade in Gisborne (on New Zealand's East Coast), their product range is all made from natural ingredients, using suitable packaging that is nearly entirely reusable and recyclable. Some of Ahia's products are featured on Air New Zealand's international business class menus (Te Runanganui o Ngati Porou, 2024).

Bodwitch (2019, cited in Rout et al.) examined how major South Island iwi Ngāi Tahu utilises its fishing rights for advancing fishery and fishers' development. This includes managing commercial quota, customary take, and spatial governing rights established partly through the 1992 Fisheries Settlement Act and the 1998 Ngāi Tahu Claims Settlement Act. Ngāi Tahu fishing management is supported by its significant coastline and population, which has positioned it as one of the major quota-holding iwi. Ngāi Tahu Seafood, which oversees these rights, is a subsidiary of Ngāi Tahu Holdings, which also includes capital, tourism, farming, and property sectors. Ngāi Tahu Fisheries is strongly committed to sustainable fishing and

supporting iwi fishers. A portion of the proceeds from their commercial activities is allocated annually to support non-commercial initiatives, including customary fishery management.

In terms of aquaculture, around 13 percent of Māori entities have licenses to marine farm, while 8 percent are currently operating, with significant potential to expand (New Zealand Parliament, 2024, April 30).

Moana New Zealand manages Māori commercial fisheries assets that the Māori community regained as part of the Treaty of Waitangi (Fisheries Claims) Settlement Act 1992. The company employs both inshore fishing and modern aquaculture techniques to produce seafood sustainably. What sets Moana apart is its collective pan-iwi ownership. As of May 2023, Moana New Zealand has 58 shareholders iwi shareholders (Ihaia, 2013) representing Māori iwi across New Zealand.

For Moana New Zealand, navigating the complex landscape of commercial fisheries involves a delicate balance of profitability, stakeholder interests, and the Māori values dictated by their guiding principles (Houkamau & Pouwhare, in press). Despite the competitive nature of fisheries, the business consistently goes beyond environmental regulatory requirements, emphasising active stewardship and protection of marine resources. Through constant innovation and growth, it has expanded to become the largest inshore fisheries business in New Zealand (Houkamau & Pouwhare, in press).

Balancing Kaitiakitanga and Commercial Viability in New Zealand's Fishing Industry

A major and comprehensive report on the 'Future of Commercial Fishing in Aotearoa New Zealand', released in March 2021 by the New Zealand Office of the Prime Minister's Chief Science Advisor (PMCSA), noted that New Zealand's marine ecosystems face increasing pressure from environmental stressors, namely climate change,

which induces marine heatwaves that affect the range and health of various species, including crucial seaweed populations. A strong link between land-based activities and the state of marine environments is evident (Gerrard, 2021). The 2021 PMCSA report advocated for a technologically advanced, innovative, and environmentally

sustainable industry (Gerrard, 2021). Following the publication of the PMCSA report in May 2021, The Aotearoa Circle initiated the development of a Seafood Sector Climate Adaptation Strategy which captured the industry response. Over 44 stakeholders from 23 organisations, including 11 executive-level leaders, contributed, reflecting a broad industry consensus. They recognised the significance of the PMCSA's report and supported the assertion that bold leadership is critical for tackling the sector's challenges. Their strategy, overseen by a co-leadership group comprising senior industry figures, delineates a decade-long vision to enhance resilience and boost the adaptive capacity of New Zealand's seafood industry, and advocates for 'Bold Leadership' to establish a climate-resilient seafood sector (Aotearoa Circle, 2022). Both reports acknowledge the importance of Māori perspectives and leadership for the future of New Zealand's fisheries.

The practice of kaitiakitanga involves a blend of traditional knowledge and contemporary scientific methods. Achieving this synergy requires significant investments in research, technology, and infrastructure. Commercial operators in the fishing industry face the complex challenge of balancing operational viability with resource protection and sustainability efforts. Investments in data collection, monitoring systems, and sustainable harvesting technologies are essential for implementing effective kaitiakitanga-driven practices. However, these investments can be substantial, particularly for smaller operators. It is important to recognise that most commercial fisheries face the reality of having to maintain operational viability while also investing in the protection of the resources they rely on. The industry's challenge lies in balancing immediate operational needs with long-term sustainability goals.

Conclusion

Mātauranga Māori encompasses the wisdom of Māori ancestors and their experiences in Aotearoa, creating a philosophical framework for understanding the world from a Māori perspective. This dynamic knowledge system, which blends tradition with modern relevance, is grounded in a relational worldview that stresses the importance of balance and interconnectedness among nature, spiritual realms, and human societies. The successful integration of Māori values and practices within the commercial fishing industry demonstrates the potential for reconciling different knowledge systems and worldviews. Despite the challenges posed by a regulatory framework primarily designed for efficiency and control, Māori

businesses have found ways to express their holistic values while adhering to legal requirements. This achievement highlights the resilience and adaptability of Māori culture and the importance of recognising and respecting indigenous knowledge in contemporary resource management. By prioritising sustainability, environmental stewardship, and the interconnectedness of all living beings, Māori fisheries provide a model for balancing economic development with ecological and cultural preservation. This holistic perspective, rooted in traditional knowledge and adapted to modern contexts, can potentially inform and transform resource management practices globally.

Glossary

Aotearoa: The Māori name for New Zealand, often translated as “Land of the Long White Cloud.”

Atua: Gods or deities in Māori cosmology.

Hapū: Sub-tribes; smaller groups within an iwi, often consisting of several extended families.

Iwi: Tribes; the largest social units in Māori society, composed of related Hapū (sub-tribes).

Kaitiaki: Guardian.

Kaitiakitanga: Guardianship and stewardship of the environment, stemming from the principle of caring for and protecting natural resources.

Kaimoana: Seafood.

Mana: Prestige, authority, control, power, influence, and status that a person, place, or object may possess. It also refers to the autonomy and self-determination of Māori.

Māori: The indigenous people of New Zealand.

Mātauranga Māori: Māori knowledge; an extensive and dynamic knowledge system rooted in the ancestral wisdom of New Zealand’s original Polynesian inhabitants, evolving to encompass contemporary experiences.

Mauri: The life essence or life-supporting capacity that flows through all things, linking the physical and spiritual domains.

Papatūānuku: The Earth Mother in Māori cosmology and ancestry.

Ranginui: Sky Father in Māori cosmology.

Rohe moana: Designated fishing areas and territorial boundaries of tribes and subtribes.

Tangaroa: The Māori deity of the sea - its guardian and protector.

Te Ao Marama: The world of light; the realm of humans, created when Tāne Mahuta separated Ranginui (Sky Father) and Papatūānuku (Earth Mother).

Te Kore: The state symbolising “chaos” or “void” before life emerged in Māori cosmology.

Te Pō: A state of darkness in Māori cosmology that preceded the world of light.

Wairua: The spiritual aspect of life; the spiritual essence present in all beings and elements of nature.

Whakataukī: Proverbs that carry underlying messages reflecting Māori cultural values and imperatives.

Whakapapa: Genealogy; the layering of generations and the method of recounting the lineages and interconnections among ancestors.

Whānau: Extended family.

Whanaungatanga: Relationships and connectedness; underscores the centrality of relationships among people, between humans and nature, and with spiritual beings.

Integração das perspectivas maori na gestão ambiental e na pesca

Palavras-chave

Māori, pesca comercial, sistema de gestão de cotas, Kaitiakitanga, Mātauranga Māori, gestão sustentável de recursos

Resumo

As perspectivas maori sobre o gerenciamento ambiental defendem uma abordagem equilibrada e interconectada, priorizando a sustentabilidade de longo prazo. Isso contrasta com abordagens mais reducionistas e econômicas, focadas em ganhos comerciais de curto prazo. Este documento apresenta uma visão geral do Sistema de Gestão de Cotas (QMS) da Nova Zelândia e dos direitos de pesca dos maoris. O documento descreve aspectos do mātauranga maori (conhecimento maori), explicando conceitos-chave como kaitiakitanga (tutela) e sua aplicação no gerenciamento da pesca comercial. A pesquisa destaca como as empresas de pesca de propriedade dos maoris equilibram os interesses econômicos com a administração cultural

e ambiental, excedendo os requisitos regulamentares para proteger os ambientes marinhos. O documento discute os desafios enfrentados pelo setor, incluindo questões ambientais e pressão pública por sustentabilidade, ao mesmo tempo em que observa o potencial de crescimento, especialmente na aquicultura. Ao analisar a integração bem-sucedida das visões de mundo maori no setor de pesca comercial, este documento demonstra o potencial de conciliar os sistemas de conhecimento indígena com as práticas modernas de gerenciamento de recursos. Conclui-se que a abordagem maori para o gerenciamento da pesca oferece percepções valiosas para equilibrar o desenvolvimento econômico com a preservação ecológica e cultural.

Whakataukī (provérbio Maori)

*Ki te ora ngā wai a Tangaroa.
Ki te haumako ngā whenua a Papatūānuku.
Ki te tikitū te taiao.
Ka taurikura te tangata.*

Se as águas da divindade Tangaroa estiverem limpas
Se as terras da Mãe Terra forem férteis e produtivas
Se o ambiente estiver em condições perfeitas
A humanidade prosperará e se desenvolverá

Introdução

Aotearoa-Nova Zelândia, uma nação insular, é conhecida por seu ambiente marinho único (Department of Conservation, n.d.). A Zona Econômica Exclusiva (ZEE) do país (uma área do mar na qual um estado soberano tem direitos exclusivos em relação à exploração e ao uso de recursos marinhos) cobre uma área aproximadamente 15 vezes maior que sua massa terrestre, o que a torna a quinta maior ZEE do mundo. O ambiente marinho é parte integrante da identidade do país, e suas características geográficas notáveis e condições diversas alimentam coletivamente um ecossistema marinho complexo e interconectado. O setor de

pesca comercial na Nova Zelândia é substancial e multifacetado. Em 2022, cerca de 840 embarcações comerciais capturaram 341.500 toneladas de peixes na ZEE (Ministry for Primary Industries, 2023). As exportações do setor foram avaliadas em US\$ 1,9 bilhão em 2020, posicionando-o como a sétima maior commodity de exportação da Nova Zelândia em termos de valor (BERL, 2022). Em 2021, o setor empregou mais de 12.000 pessoas (Ministry for Primary Industries, 2023). Kaimoana (frutos do mar) é importante para a dieta da Nova Zelândia (Ministry for Primary Industries, 2019), mas uma porcentagem significativa dos frutos do mar da Nova Zelândia é exportada (OEC, maio de 2024).

Estrutura regulatória

Embora a pesca comercial seja dinâmica, desde 1986, a Nova Zelândia aplica uma estrutura regulatória rigorosa - o Sistema de Gerenciamento de Cotas (QMS). O QMS foi criado para evitar a sobrepesca e, ao mesmo tempo, permitir que os operadores comerciais façam a pesca no mar dentro dos limites, com o registro adequado para operar na ZEE da Nova Zelândia e com requisitos legais complexos. Antes da implantação desse sistema, era difícil para o governo da Nova Zelândia limitar o número de peixes de espécies comerciais que estavam sendo capturados. Entretanto, agora há limites rígidos para os pescadores comerciais (Ministry for Primary Industries, 2024, 27 de maio).

O QMS define os limites do Total Allowable Catch (TAC) para mais de 640 estoques de peixes distintos, que são divididos em Total Allowable Commercial Catch (TACC) para pescadores comerciais e alocações para a pesca habitual e recreativa. Os pescadores comerciais compram cotas individuais transferíveis (ITQs), que representam uma porcentagem do TACC. Essas ITQs geram Direitos de Captura Anual (ACE), determinando os limites de captura anuais. O Ministério das Indústrias Primárias (MPI) da Nova Zelândia supervisiona o QMS e monitora a abundância dos estoques por meio de uma unidade dedicada, a Fisheries New Zealand, que trabalha em conjunto com vários órgãos go-

vernamentais. O QMS opera dentro de Áreas de Gerenciamento de Cotas (QMAs) definidas, cada uma representando um limite geográfico específico para os estoques de peixes. Seu objetivo é manter as populações de peixes em níveis iguais ou superiores aos que podem produzir o rendimento máximo sustentável (MSY). O MSY é o maior rendimento (captura) que pode ser obtido de um determinado estoque de peixes sem esgotamento a longo prazo. O conceito de MSY visa a garantir que as populações de peixes sejam mantidas em um nível sustentável, equilibrando a necessidade de pesca com a conservação dos ecossistemas marinhos. Todos os anos, a Fisheries New Zealand e o National Institute of Water and Atmospheric Research (NIWA) coletam dados abrangentes sobre o

tamanho das populações de peixes e os comparam com os níveis ideais. Isso permite avaliar o impacto dos níveis de captura e as mudanças necessárias. Embora a pesca comercial seja rigidamente regulamentada por meio do sistema TACC e ITQ, os direitos de pesca consuetudinários (não comerciais) também são protegidos para práticas tradicionais maoris de acordo com a legislação da Nova Zelândia. A pesca recreativa também é levada em conta no TAC geral, garantindo um equilíbrio entre os diferentes setores de pesca. Esse sistema permite que a Nova Zelândia gerencie suas pescarias de forma sustentável, considerando fatores ecológicos, econômicos e culturais em sua abordagem de gerenciamento de recursos marinhos (Ministry for Primary Industries, 2024, 27 de maio).

Desafios e críticas ao sistema de gerenciamento de cotas (QMS)

Apesar de o QMS ser elogiado como um sistema bem-sucedido com impactos favoráveis gerais sobre o gerenciamento da pesca (NIWA, 2016), o QMS e o setor de pesca comercial frequentemente enfrentam críticas e acusações de relatórios incorretos de suas atividades (por exemplo, Simmons et al., 2017). Especialistas em pesca afirmam que o setor pesqueiro é mal compreendido, com críticas centradas em alguns casos flagrantes, levando a generalizações imprecisas (Fox, 2019; Guard, 2023, Seafood New Zealand, 2024b). No entanto, a cobertura negativa persistente da mídia pode corroer a confiança do público, resultando em um maior escrutínio e em pedidos de aumento das pressões regulatórias. Nos últimos anos, houve um esforço conjunto

para aumentar a transparência no setor por meio de iniciativas como sistemas obrigatórios de monitoramento de embarcações e maior cobertura de observadores em barcos de pesca (Ministry for Primary Industries, 2018). O QMS inclui regulamentações rígidas contra práticas de pesca inadequadas, empregando penalidades financeiras, alocações de cotas reduzidas e riscos à reputação como mecanismos de aplicação. Pesquisas revelaram que os profissionais do setor pesqueiro estão tomando medidas proativas para gerenciar as operações de forma sustentável, acima e além da conformidade regulatória (Gerrard, 2021). Isso inclui investimentos substanciais em equipamentos de pesca seletiva e tecnologia inovadora (Seafood New Zealand, 2024b).

Interesses dos maoris na pesca comercial

Como resultado de acordos legais que trataram da erosão dos direitos históricos de pesca dos maoris, os maoris agora têm grandes interesses em algumas das maiores empresas do setor de pesca comercial da Nova Zelândia (Houkamau & Pouwhare, no prelo). Abordaremos exemplos específicos em seções posteriores; no entanto, neste ponto, é importante enfatizar que o QMS se baseia em proprietários comerciais que detêm direitos de propriedade sobre cotas de espécies individuais e foi projetado para monitorar as atividades de colheita de uma única espécie. Nesse sentido, o Sistema de Gestão de Cotas foi projetado principalmente para promover a eficiência e permitir a administração, o monitoramento e o controle. Os maoris, assim como todos os operadores do setor, estão vinculados a esse sistema como uma estrutura legal na Nova Zelândia. No entanto, a abordagem reducionista do QMS difere bastante das visões

holísticas do mundo maori, que buscam uma perspectiva equilibrada e interconectada e enfatizam os direitos tradicionais iwi (tribais) e hapū (subtribais) a áreas de pesca ancestrais específicas. Os maoris, agora absorvidos pelo sistema jurídico e econômico mais amplo da Nova Zelândia, transformaram-se para trabalhar dentro dele, equilibrando de forma eficaz as expressões dos direitos de pesca tradicionais maoris e os valores holísticos maoris, ao mesmo tempo em que aderem aos requisitos legais do QMS em um setor extremamente competitivo e, às vezes, volátil. A compreensão das visões de mundo adotadas pelas empresas maoris pode fornecer informações valiosas sobre como as empresas comerciais, incluindo a pesca comercial, podem integrar com eficácia valores holísticos e intergeracionais (que priorizam a conservação) em um sistema comercial.

Mātauranga Māori: valores e perspectivas culturais

Mātauranga Māori (conhecimento Māori, muitas vezes referido simplesmente como mātauranga) representa um sistema de conhecimento extenso e dinâmico profundamente enraizado na sabedoria ancestral dos habitantes polinésios originais da Nova Zelândia (os ancestrais dos Māori), evoluindo para abranger as experiências contemporâneas dos Māori (Harmsworth, Awatere & Robb, 2016, p. 4). Royal (2009, p. 30) descreveu a Mātauranga Māori como “um grande corpo de conhecimento, um ‘superassunto’ no qual muito pode ser encontrado”, e observou que “a maioria dos maoris concordaria que a Mātauranga Māori se baseia em um conjunto de valores culturais intergeracionais, é enriquecida e modificada por gerações sucessivas para orientar e se adaptar às questões socioculturais e ambientais da época, é parte integrante da identidade e do bem-estar das gerações atuais e futuras de maoris e tem valor e aplicação para outros quando os protocolos adequados são observados” (p. 39). A Mātauranga Māori articula uma visão de mundo que honra a sinergia dos relacionamentos, a profundidade da

existência espiritual e a busca do equilíbrio (Mead, 2016). A partir dessa perspectiva, a existência é uma mistura dos mundos físico e espiritual, com cada ser e elemento da natureza incorporando um corpo tangível e uma essência espiritual, conhecida como “Wairua” (Love, 2004). “Mauri” representa a essência vital que flui por todas as coisas, simbolizando um mundo em que os domínios físico e espiritual estão intimamente ligados (Barlow, 1991). Manter a harmonia entre todos os elementos do mundo natural é, portanto, um princípio vital, com costumes e tradições maoris cuidadosamente projetados para nutrir e manter esse equilíbrio (Harmsworth & Awatere, 2013, p. 224). Além disso, o conceito maori de tempo vê o passado, o presente e o futuro como profundamente interconectados, com os ancestrais guiando e influenciando os vivos em um contínuo cíclico de existência (Rameka, 2016). Essa visão do tempo também inclui uma deferência às gerações futuras e um compromisso de guardar e proteger os recursos naturais para aqueles que ainda vão nascer.

Ngā Kaitiaki Tuatahi - Os primeiros guardiões

A tradição maori sustenta que tudo no universo está conectado e que os seres humanos podem rastrear suas origens até o início dos tempos (Schwimmer, 1966, p. 31; Walker, 1993). Whakapapa é um conceito fundamental na cultura maori, representando a genealogia e a intrincada rede de relacionamentos que conectam os indivíduos aos ancestrais, ao mundo natural e ao reino espiritual (Harmsworth & Awatere, 2013). Whakapapa abrange não apenas a linhagem familiar, mas também as conexões mais amplas com a terra, o mar e todos os seres vivos, destacando a interdependência e a continuidade da vida. Por meio do whakapapa, a identidade, o patrimônio e o conhecimento cultural maori são preservados e transmitidos por gerações, proporcionando um senso de pertencimento e responsabilidade para com a comunidade e o meio ambiente.

A história da criação maori começa com o universo passando de um estado de caos (Te Kore) para a escuridão (Te Pō) e, finalmente, para a luz (Te Ao Mārama) (Royal, 2005). A história fala do Pai do Céu (Ranginui) e da Mãe da Terra (Papatūānuku) que estavam presos em um abraço, criando um mundo de escuridão. Os filhos de Ranginui e Papatūānuku, que eram deuses (atua - divindades) representando vários aspectos do mundo natural, os separaram, permitindo que a luz entrasse no mundo (Barlow, 1991). De acordo com a tradição maori, esses deuses foram os primeiros guardiões (kaitiaki) do meio ambiente. O termo kaitiaki (derivado de tiaki, que significa guardar ou proteger) refere-se a um guardião, enquanto kaitiakitanga refere-se ao processo de guarda (Mutu, 1994).

A cultura maori, incluindo essa história de origem contada como genealogia e história, vê os seres humanos como parte integrante do meio ambiente, não separados dele. Os maoris se veem como parentes do mundo natural, considerando todos os aspectos da natureza como ancestrais distantes. Essa perspectiva enfatiza que as interações com a natureza devem ser conduzidas com

profundo respeito pelo legado desses ancestrais. Portanto, o kaitiakitanga vincula o bem-estar dos recursos naturais aos deveres ancestrais de whānau (família estendida), hapū (subtribo) e iwi (tribo) (Law Commission, 2001). Ele enfatiza a interconexão ancestral entre os seres humanos e o meio ambiente e a responsabilidade para com as gerações futuras.

Eddie Taihākurei Durie, especialista em direitos e reformas legais dos maoris, elucida a perspectiva relacional dos maoris, especialmente a relação integral entre os maoris, suas divindades e o meio ambiente:

Os maoris não se viam como mestres do meio ambiente, mas como membros dele. O meio ambiente deveu suas origens à união de Rangī, o céu, e Papatūānuku, a mãe terra, e às atividades de suas divindades descendentes que controlam todos os recursos e fenômenos naturais. Os antepassados maoris são irmãos dessas divindades. Assim, os maoris se relacionam por whakapapa (genealogia) com todas as formas de vida e recursos naturais. O uso de um recurso, portanto, exigia a permissão da divindade associada. Nessa ordem, todas as coisas eram vistas como provenientes dos deuses e dos ancestrais, conforme registrado no whakapapa. Também nessa visão de mundo, os maoris eram a terra. Ela fazia parte deles por descendência direta da mãe terra. A terra, ou whenua, é representada no whenua, ou placenta, das mulheres. Os maoris nascem do whenua. (Durie, 1994, p. 328)

Apesar da natureza antiga dessas crenças, a sociedade maori, embora diversa em suas atitudes contemporâneas, continua a se apegar a princípios que promovem a interconectividade, o equilíbrio e a proteção dos recursos naturais para aqueles que ainda vão nascer. A importância dessa estruturação da realidade se estende ao setor comercial, incluindo a pesca (Houkamau & Pouwhare, no prelo).

Notavelmente, o kaitiakitanga também encontrou expressão contemporânea na legislação da Nova Zelândia, e o governo promulgou uma legislação que reconhece as visões de mundo maori ao conceder personalidade a aspectos do meio ambiente (Magallanes, 2015; Morris & Ruru, 2010; Rāwiri, 2020). Além disso, a importância das perspectivas maori, particularmente em relação à tutela ambiental, é frequentemente destacada em relatórios do setor público e comentários do setor (Aotearoa Circle, 2021, p. 19; Ministry for Primary Industries, 2023).

Embora o kaitiakitanga seja frequentemente equiparado à conservação, McAllister, Hikuroa e Macinnis-Ng (2023, p. 2-3) defendem uma compreensão mais ampla do kaitiakitanga como uma abordagem integrada à administração ambiental. Embora as visões maori dos recursos naturais enfatizem a conexão e um elemento espiritual, essas visões não impedem a utilização de recursos para subsistência ou como forma de ganhar a vida; em vez disso, há uma relação dinâmica entre a autossuficiência econômica e a afirmação cultural (Reid, Barr e Lambert).

Māori na pesca comercial

Os direitos de pesca maori contemporâneos na Nova Zelândia baseiam-se em promessas feitas no Tratado de Waitangi (1840), o documento de fundação do país. Embora esses direitos tenham sido corroídos no século XIX, eles foram parcialmente restaurados no final da década de 1980 (Bargh, 2016).

A introdução do Sistema de Gerenciamento de Cotas (QMS) em 1986 inicialmente representou desafios aos direitos dos maoris, mas as ações legais subsequentes levaram a acordos significativos. O Māori Fisheries Act de 1989 alocou 10% da cota comercial existente para os maoris, enquanto o Treaty of Waitangi (Fisheries Claims) Settlement Act de 1992 forneceu uma cota adicional de 20% e 50% da Sealord Products Limited (Muru-Lanning, 2021).

As pescarias costumeiras são um aspecto significativo da cultura maori e são regidas por um conjunto distinto de regras e tradições, diferente dos interesses comerciais. Essas atividades de pesca ocorrem em áreas designadas, conhecidas como rohe moana, e são protegidas pelo Tratado de Waitangi, bem como por legislação específica, como o Treaty of Waitangi (Fisheries Claims) Settlement Act 1992. Embora o volume de capturas da pesca consuetudinária não seja facilmente quantificável, sua importância cultural e social é imensa (Gerrard, 2021).

Atualmente, os maoris detêm uma parte substancial da cota de pesca comercial da Nova Zelândia, variando de 20 a 27% (Te Ohu Kaimoana, 2018; Rout et al., 2018), com números consistentemente mais altos relatados. Os maoris possuem coletivamente 100% da Moana New Zealand Ltd e detêm uma participação de 50% na Sealord (a maior empresa de pesca em alto mar da Nova Zelândia) por meio dessa empresa. As Iwi (tribos) também administram suas próprias operações de pesca, incluindo a Ngāi Tahu Fisheries Limited, a Ngāti Porou Fisheries Limited e a Port Nicholson Fisheries Limited Partnership (Te Ohu Kaimoana, 2017).

Um crescente corpo de literatura na Nova Zelândia está demonstrando que as crenças e práticas tradicionais maoris estão tendo um impacto significativo no gerenciamento da pesca maori. Esses estudos destacam as maneiras pelas quais as visões de mundo maori, profundamente enraizadas na compreensão da interconexão de todas as formas de vida e processos naturais, estão moldando as práticas contemporâneas de gerenciamento da pesca (consulte Rout et al., 2019).

A maioria das empresas de pesca maori tem a kaitiakitanga (tutela) no centro de sua governança e operações, muitas vezes indo além das exigências regulatórias ambientais. O setor pesqueiro, de modo geral, enfrenta vários desafios. Questões ambientais, como mudanças climáticas e poluição,

afetam os estoques e habitats de peixes (Gerrard, 2021). Há uma crescente pressão pública por práticas de pesca mais sustentáveis, e o setor enfrenta a escassez de mão de obra e a necessidade de adaptação tecnológica para permanecer competitivo globalmente (Mutter, 2022). No entanto, o kaitiakitanga impulsiona grande parte da inovação no setor, com oportunidades de desbloquear o potencial e aumentar o valor por meio da comercialização para consumidores dispostos a pagar mais por kai moana (frutos do mar) indígenas colhidos e produzidos de acordo com os valores, a visão de mundo e a ética maori (Parlamento da Nova Zelândia, 2024, 30 de abril).

Por exemplo, a Ahia, uma marca criada pelo importante iwi de pesca Ngāti Porou, é especializada na produção de produtos de peixe defumado usando os peixes mais frescos, colhidos por meio de práticas de pesca sustentáveis. Fabricada artesanalmente em Gisborne (na costa leste da Nova Zelândia), sua linha de produtos é toda feita com ingredientes naturais, usando embalagens adequadas que são quase totalmente reutilizáveis e recicláveis. Alguns dos produtos da Ahia são apresentados nos cardápios da classe executiva internacional da Air New Zealand (Te Runanganui o Ngati Porou, 2024).

Bodwitch (2019, citado em Rout et al.) examinou como o principal iwi Ngāi Tahu da Ilha do Sul utiliza seus direitos de pesca para promover o desenvolvimento da pesca e dos pescadores. Isso inclui o gerenciamento da cota comercial, da captura costumeira e dos direitos de governança espacial estabelecidos, em parte, por meio do Fisheries Settlement Act de 1992 e do Ngāi Tahu Claims Settlement Act de 1998. O gerenciamento da pesca do Ngāi Tahu é apoiado por seu litoral e população significativos, que o posicionaram como um dos principais iwi detentores de cotas. A Ngāi Tahu

Seafood, que supervisiona esses direitos, é uma subsidiária da Ngāi Tahu Holdings, que também inclui os setores de capital, turismo, agricultura e propriedade. A Ngāi Tahu Fisheries está fortemente comprometida com a pesca sustentável e com o apoio aos pescadores iwi. Uma parte da receita de suas atividades comerciais é alocada anualmente para apoiar iniciativas não comerciais, incluindo o gerenciamento de pesca habitual.

Em termos de aquicultura, cerca de 13% das entidades maoris têm licenças para criação marinha, enquanto 8% estão operando atualmente, com potencial significativo de expansão (New Zealand Parliament, 2024, April 30).

A Moana New Zealand administra os ativos de pesca comercial maori que a comunidade maori recuperou como parte da Lei de Liquidação do Tratado de Waitangi (Reivindicações de Pesca) de 1992. A empresa emprega técnicas de pesca costeira e de aquicultura moderna para produzir frutos do mar de forma sustentável. O que diferencia a Moana é sua propriedade coletiva pan-Iwi. Em maio de 2023, a Moana New Zealand tinha 58 acionistas iwi (Ihaia, 2013), representando iwis maoris em toda a Nova Zelândia.

Para a Moana New Zealand, navegar no complexo cenário da pesca comercial envolve um delicado equilíbrio entre lucratividade, interesses das partes interessadas e os valores maori ditados por seus princípios orientadores (Houkamau & Pouwhare, no prelo). Apesar da natureza competitiva da pesca, a empresa sempre vai além das exigências regulatórias ambientais, enfatizando a administração ativa e a proteção dos recursos marinhos. Por meio de inovação e crescimento constantes, ela se expandiu e se tornou a maior empresa de pesca costeira da Nova Zelândia (Houkamau & Pouwhare, no prelo).

Equilíbrio entre Kaitiakitanga e viabilidade comercial no setor pesqueiro da Nova Zelândia

Um relatório importante e abrangente sobre o “Future of Commercial Fishing in Aotearoa New Zealand” (Futuro da pesca comercial em Aotearoa Nova Zelândia), divulgado em março de 2021 pelo Gabinete do Conselheiro Científico Chefe do Primeiro Ministro da Nova Zelândia (PMCSA), observou que os ecossistemas marinhos da Nova Zelândia enfrentam uma pressão crescente de estressores ambientais, ou seja, a mudança climática, que induz ondas de calor marinhas que afetam a variedade e a saúde de várias espécies, incluindo populações cruciais de algas marinhas. É evidente uma forte ligação entre as atividades terrestres e o estado dos ambientes marinhos (Gerrard, 2021). O relatório da PMCSA de 2021 defendeu um setor tecnologicamente avançado, inovador e ambientalmente sustentável (Gerrard, 2021). Após a publicação do relatório da PMCSA em maio de 2021, o The Aotearoa Circle iniciou o desenvolvimento de uma Estratégia de Adaptação Climática do Setor de Frutos do Mar que capturou a resposta do setor. Mais de 44 partes interessadas de 23 organizações, incluindo 11 líderes de nível executivo, contribuíram, refletindo um amplo consenso do setor. Eles reconheceram a importância do relatório da PMCSA e apoiaram a afirmação de que uma liderança ousada é fundamental para enfrentar os desafios do setor. A estratégia deles, supervisionada por um grupo de co-liderança composto por figuras sênior do setor, delineia uma visão de uma década para

aumentar a resiliência e impulsionar a capacidade adaptativa do setor de frutos do mar da Nova Zelândia e defende uma “Liderança ousada” para estabelecer um setor de frutos do mar resiliente ao clima (Aotearoa Circle, 2022). Ambos os relatórios reconhecem a importância das perspectivas e da liderança maori para o futuro da pesca na Nova Zelândia.

A prática de kaitiakitanga envolve uma combinação de conhecimento tradicional e métodos científicos contemporâneos. A obtenção dessa sinergia exige investimentos significativos em pesquisa, tecnologia e infraestrutura. Os operadores comerciais do setor pesqueiro enfrentam o complexo desafio de equilibrar a viabilidade operacional com os esforços de proteção e sustentabilidade dos recursos. Os investimentos em coleta de dados, sistemas de monitoramento e tecnologias de colheita sustentável são essenciais para a implementação de práticas eficazes orientadas pela kaitiakitanga. Entretanto, esses investimentos podem ser substanciais, principalmente para as operadoras menores. É importante reconhecer que a maioria das pescarias comerciais enfrenta a realidade de ter que manter a viabilidade operacional e, ao mesmo tempo, investir na proteção dos recursos dos quais dependem. O desafio do setor está em equilibrar as necessidades operacionais imediatas com as metas de sustentabilidade de longo prazo.

Conclusão

A Mātauranga Māori abrange a sabedoria dos ancestrais maoris e suas experiências em Aotearoa, criando uma estrutura filosófica para a compreensão do mundo a partir de uma perspectiva maori. Esse sistema de conhecimento dinâmico, que combina tradição com relevância moderna, está fundamentado em uma visão de mundo relacional que enfatiza a importância do equilíbrio e da interconexão entre a natureza, os reinos espirituais e as sociedades humanas. A integração bem-sucedida dos valores e práticas maori no setor de pesca comercial demonstra o potencial de reconciliação de diferentes sistemas de conhecimento e visões de mundo. Apesar dos desafios impostos por uma estrutura regulatória projetada principalmente para a eficiência e

o controle, as empresas maoris encontraram maneiras de expressar seus valores holísticos e, ao mesmo tempo, cumprir os requisitos legais. Essa conquista destaca a resiliência e a adaptabilidade da cultura maori e a importância de reconhecer e respeitar o conhecimento indígena na gestão contemporânea de recursos. Ao priorizar a sustentabilidade, a gestão ambiental e a interconexão de todos os seres vivos, a pesca maori oferece um modelo para equilibrar o desenvolvimento econômico com a preservação ecológica e cultural. Essa perspectiva holística, enraizada no conhecimento tradicional e adaptada aos contextos modernos, pode potencialmente informar e transformar as práticas de gerenciamento de recursos em nível global.

Glossário

Aotearoa: O nome maori para a Nova Zelândia, frequentemente traduzido como “Terra da Longa Nuvem Branca”.

Atua: Deuses ou divindades na cosmologia maori.

Hapū: Subtribos; grupos menores dentro de um iwi, geralmente compostos por várias famílias extensas.

Iwi: Tribos; as maiores unidades sociais da sociedade maori, compostas por Hapū (subtribos) relacionadas.

Kaitiaki: Guardião.

Kaitiakitanga: Guarda e administração do meio ambiente, decorrente do princípio de cuidar e proteger os recursos naturais.

Kaimoana: Frutos do mar.

Mana: prestígio, autoridade, controle, poder, influência e status que uma pessoa, lugar ou objeto pode possuir. Também se refere à autonomia e à autodeterminação dos maoris.

Māori: o povo indígena da Nova Zelândia.

Mātauranga Māori: conhecimento maori; um sistema de conhecimento extenso e dinâmico com raízes na sabedoria ancestral dos habitantes polinésios originais da Nova Zelândia, evoluindo para abranger experiências contemporâneas.

Mauri: A essência da vida ou a capacidade de suporte à vida que flui por todas as coisas, ligando os domínios físico e espiritual.

Papatūānuku: A Mãe Terra na cosmologia e ancestralidade maori.

Ranginui: Pai do céu na cosmologia maori.

Rohe moana: Áreas de pesca designadas e limites territoriais de tribos e subtribos.

Tangaroa: A divindade maori do mar, seu guardião e protetor.

Te Ao Marama: O mundo da luz; o reino dos humanos, criado quando Tāne Mahuta separou Ranginui (Pai Celestial) e Papatūānuku (Mãe Terra).

Te Kore: O estado que simboliza o “caos” ou o “vazio” antes do surgimento da vida na cosmologia maori.

Te Pō: Um estado de escuridão na cosmologia maori que precedeu o mundo da luz.

Wairua: O aspecto espiritual da vida; a essência espiritual presente em todos os seres e elementos da natureza.

Whakataukī: Provérbios que contêm mensagens subjacentes que refletem valores e imperativos culturais maori.

Whakapapa: Genealogia; a estratificação de gerações e o método de contar as linhagens e interconexões entre os ancestrais.

Whānau: Família ampliada.

Whanaungatanga: Relacionamentos e conexão; ressalta a centralidade dos relacionamentos entre as pessoas, entre os seres humanos e a natureza e com os seres espirituais.

Integración de las perspectivas maoríes en la gestión medioambiental y la pesca

Palabras clave

Maoríes, pesca comercial, sistema de gestión de cuotas, Kaitiakitanga, Mātauranga Māori, gestión sostenible de los recursos.

Resumen

Las perspectivas maoríes de gestión medioambiental abogan por un enfoque equilibrado e interconectado que dé prioridad a la sostenibilidad a largo plazo. Este enfoque contrasta con otros más reduccionistas y económicos, centrados en los beneficios comerciales a corto plazo. Este documento ofrece una visión general del Sistema de Gestión de Cuotas (SGC) de Nueva Zelanda y de los derechos de pesca de los maoríes. En él se describen aspectos del mātauranga Māori (conocimiento maorí), se explican conceptos clave como kaitiakitanga (tutela) y su aplicación en la gestión de la pesca comercial. La investigación destaca cómo las empresas pesqueras de propiedad maorí equilibran los intereses económicos con la

tutela cultural y medioambiental, superando los requisitos normativos para proteger los entornos marinos. El documento analiza los retos a los que se enfrenta el sector, incluidos los problemas medioambientales y la presión pública en favor de la sostenibilidad, al tiempo que señala el potencial de crecimiento, especialmente en la acuicultura. Al analizar el éxito de la integración de la cosmovisión maorí en el sector de la pesca comercial, este documento demuestra el potencial de conciliación de los sistemas de conocimiento indígenas con las prácticas modernas de gestión de recursos. Concluye que el enfoque maorí de la gestión pesquera ofrece valiosas ideas para equilibrar el desarrollo económico con la preservación ecológica y cultural.

Whakataukī (proverbio maorí)

*Ki te ora ngā wai a Tangaroa.
Ki te haumako ngā whenua a Papatūānuku.
Ki te tikitū te taiao.
Ka taurikura te tangata.*

Si las aguas de la deidad Tangaroa están limpias
Si las tierras de la Madre Tierra son fértiles y productivas
Si el medio ambiente está en condiciones prístinas
La humanidad prosperará

Introducción

Aotearoa-Nueva Zelanda, una nación insular, es conocida por su entorno marino único (Departamento de Conservación, s.f.). La Zona Económica Exclusiva (ZEE) del país (un área del mar en la que un Estado soberano tiene derechos exclusivos sobre la exploración y el uso de los recursos marinos) cubre un área aproximadamente 15 veces mayor que su masa continental, lo que la convierte en la quinta ZEE más grande del mundo. El medio marino es parte integrante de la identidad del país, y sus notables accidentes geográficos y condiciones diversas alimentan colectivamente un ecosistema marino complejo e interconectado. La industria pesquera comercial de Nueva Zelanda

es importante y polifacética. En 2022, unos 840 buques comerciales capturaron 341.500 toneladas de pescado en la ZEE (Ministerio de Industrias Primarias, 2023). Las exportaciones del sector se valoraron en 1.900 millones de dólares en 2020, lo que lo sitúa como el séptimo producto de exportación más importante de Nueva Zelanda en valor (BERL, 2022). En 2021, el sector dio empleo a más de 12.000 personas (Ministerio de Industrias Primarias, 2023). El kaimoana (marisco) es importante para la dieta neozelandesa (Ministerio de Industrias Primarias, 2019); sin embargo, un porcentaje significativo del marisco de Nueva Zelanda se exporta (OEC, mayo de 2024).

Marco normativo

Aunque la pesca comercial es dinámica, Nueva Zelanda aplica desde 1986 un estricto marco normativo: el Sistema de Gestión de Cuotas (SGC). El QMS está concebido para evitar la sobrepesca y, al mismo tiempo, permitir a los operadores comerciales capturar en el mar dentro de unos límites, dado el registro adecuado para operar dentro de la ZEE neozelandesa y los complejos requisitos legales. Antes de que existiera este sistema, al gobierno neozelandés le resultaba difícil limitar el número de peces de especies comerciales que se capturaban. Sin embargo, ahora existen límites estrictos para los pescadores comerciales (Ministerio de Industrias Primarias, 2024, 27 de mayo).

El sistema de gestión de la calidad fija los límites del Total Admisible de Capturas (TAC) para más de 640 poblaciones de peces distintas, que se divide en Total Admisible de Capturas Comerciales (TACC) para los pescadores comerciales y asignaciones para la pesca consuetudinaria y recreativa. Los pescadores comerciales compran Cuotas Individuales Transferibles (CIT), que representan un porcentaje del TACC. Estas ITQ generan derechos anuales de captura (Annual Catch Entitlements, ACE), que determinan los límites anuales de capturas. El Ministerio de Industrias Primarias (MPI) de Nueva Zelanda supervisa el QMS y controla la abundancia de las poblaciones

a través de una unidad específica, Fisheries New Zealand, que trabaja en colaboración con múltiples organismos gubernamentales. El QMS funciona dentro de unas zonas de gestión de cuotas (QMA) definidas, cada una de las cuales representa un límite geográfico específico para las poblaciones de peces. Su objetivo es mantener las poblaciones de peces en niveles iguales o superiores a los que pueden producir el Rendimiento Máximo Sostenible (RMS). El RMS es el mayor rendimiento (captura) que puede obtenerse de una población de peces específica sin que se produzca un agotamiento a largo plazo. El concepto de RMS pretende garantizar que las poblaciones de peces se mantengan en un nivel sostenible, equilibrando la necesidad de pescar con la conservación de los ecosistemas marinos. Cada año, Fisheries New Zealand y el Instituto Nacional

de Investigación del Agua y la Atmósfera (NIWA) recopilan numerosos datos sobre el tamaño de las poblaciones de peces y los comparan con los niveles ideales. Esto permite evaluar el impacto de los niveles de capturas y los cambios necesarios. Aunque la pesca comercial está estrictamente regulada por los sistemas TACC e ITQ, la legislación neozelandesa también protege los derechos de pesca consuetudinarios (no comerciales) para las prácticas tradicionales maoríes. La pesca recreativa también se tiene en cuenta en el TAC general, lo que garantiza el equilibrio entre los distintos sectores pesqueros. Este sistema permite a Nueva Zelanda gestionar sus pesquerías de forma sostenible, teniendo en cuenta factores ecológicos, económicos y culturales en su enfoque de la gestión de los recursos marinos (Ministerio de Industrias Primarias, 2024, 27 de mayo).

Retos y críticas al Sistema de Gestión de Cuotas (SGC)

A pesar de que el SGC ha sido elogiado como un sistema exitoso con efectos favorables generales en la gestión de la pesca (NIWA, 2016), el SGC y el sector de la pesca comercial se enfrentan con frecuencia a críticas y acusaciones de falsear la información sobre sus actividades (por ejemplo, Simmons et al., 2017). Los expertos en pesca sostienen que el sector pesquero es malinterpretado, y que las críticas se centran en unos pocos casos atroces, lo que conduce a generalizaciones inexactas (Fox, 2019; Guard, 2023, Seafood New Zealand, 2024b). No obstante, la persistente cobertura negativa de los medios de comunicación puede erosionar la confianza del público, lo que da lugar a un mayor escrutinio y a peticiones de mayores presiones reguladoras. En los últimos años, ha habido un esfuerzo

concertado para aumentar la transparencia dentro de la industria a través de iniciativas como los sistemas obligatorios de monitoreo de buques y una mayor cobertura de observadores en los barcos pesqueros (Ministerio de Industrias Primarias, 2018). El SGC incluye regulaciones estrictas contra las malas prácticas pesqueras, empleando sanciones financieras, asignaciones de cuotas reducidas y riesgos de reputación como mecanismos de aplicación. La investigación ha revelado que los profesionales del sector pesquero están tomando medidas proactivas para gestionar las operaciones de forma sostenible, más allá del cumplimiento de la normativa (Gerrard, 2021). Esto incluye importantes inversiones en artes de pesca selectivas y tecnología innovadora (Seafood New Zealand, 2024b).

Intereses maoríes en la pesca comercial

Como resultado de los acuerdos legales que han abordado la erosión de los derechos históricos de pesca de los maoríes, éstos tienen ahora importantes intereses en algunas de las mayores empresas del sector de la pesca comercial de Nueva Zelanda (Houkamau & Pouwhare, en prensa). Sin embargo, en este punto es importante subrayar que el SGC se basa en los derechos de propiedad de los propietarios comerciales sobre las cuotas de especies individuales y está diseñado para supervisar las actividades de captura de una sola especie. En este sentido, el Sistema de Gestión de Cuotas está diseñado principalmente para promover la eficiencia y permitir la administración, el seguimiento y el control. Los maoríes están vinculados a este sistema como marco legal en Nueva Zelanda, al igual que todos los operadores del sector. Sin embargo, el enfoque reduccionista del SGC difiere notablemente de la visión

holística del mundo maorí, que busca una perspectiva equilibrada e interconectada y hace hincapié en los derechos tradicionales iwi (tribales) y hapū (subtribales) a zonas de pesca ancestrales específicas. Los maoríes, ahora integrados en el sistema económico y jurídico más amplio de Nueva Zelanda, se han transformado para trabajar dentro de él, equilibrando eficazmente las expresiones de los derechos de pesca tradicionales maoríes y los valores holísticos maoríes, al tiempo que se adhieren a los requisitos legales del SGC dentro de una industria extremadamente competitiva y a veces volátil. La comprensión de las visiones del mundo que adoptan las empresas maoríes puede proporcionar valiosas ideas sobre cómo las empresas comerciales, incluida la pesca comercial, pueden integrar eficazmente los valores holísticos e intergeneracionales (que dan prioridad a la conservación) dentro de un sistema comercial.

Mātauranga Māori: valores y perspectivas culturales

Mātauranga Māori (conocimiento maorí, a menudo denominado simplemente “mātauranga”) representa un sistema de conocimiento extenso y dinámico profundamente arraigado en la sabiduría ancestral de los habitantes polinesios originales de Nueva Zelanda (los antepasados de los maoríes), que evoluciona para abarcar las experiencias contemporáneas de los maoríes (Harmsworth, Awatere y Robb, 2016, p. 4). Royal (2009, p. 30) describió la Mātauranga Māori como “un gran cuerpo de conocimiento, un ‘supertema’ en el que se puede encontrar mucho”, y observó que “la mayoría de los maoríes estarían de acuerdo en que la Mātauranga Māori se basa en un conjunto de valores culturales intergeneracionales, se enriquece y modifica por las generaciones sucesivas para guiar y adaptarse a las cuestiones socioculturales-ambientales del momento, es parte integral de la identidad y el bienestar de las generaciones actuales y futuras de maoríes, y tiene valor y aplicación para otros cuando se observan los protocolos adecuados” (p. 39). El Mātauranga Māori articula una visión del mundo que honra la sinergia de las relaciones,

la profundidad de la existencia espiritual y la búsqueda del equilibrio (Mead, 2016). Desde esta perspectiva, la existencia es una mezcla de los mundos físico y espiritual, con cada ser y elemento de la naturaleza encarnando tanto un cuerpo tangible como una esencia espiritual, conocida como ‘Wairua’ (Love, 2004). Mauri” representa la esencia vital que fluye a través de todas las cosas, simbolizando un mundo en el que los ámbitos físico y espiritual están estrechamente vinculados (Barlow, 1991). Mantener la armonía entre todos los elementos del mundo natural es, por lo tanto, un principio vital, con costumbres y tradiciones maoríes cuidadosamente diseñadas para nutrir y mantener este equilibrio (Harmsworth & Awatere, 2013, p. 224). Además, el concepto maorí del tiempo considera el pasado, el presente y el futuro como profundamente interconectados, con los antepasados guiando e influyendo en los vivos en un continuo cíclico de la existencia (Rameka, 2016). Esta visión del tiempo también incluye una deferencia hacia las generaciones futuras y el compromiso de guardar y proteger los recursos naturales para aquellos que aún no han nacido.

Ngā Kaitiaki Tuatahi - Los primeros guardianes

La tradición maorí sostiene que todo en el universo está conectado y que los seres humanos pueden rastrear sus orígenes hasta el principio de los tiempos (Schwimmer, 1966, p. 31; Walker, 1993). Whakapapa es un concepto fundamental en la cultura maorí, que representa la genealogía y la intrincada red de relaciones que conectan a los individuos con sus antepasados, el mundo natural y el reino espiritual (Harmsworth y Awatere, 2013). Whakapapa abarca no sólo el linaje familiar, sino también las conexiones más amplias con la tierra, el mar y todos los seres vivos, destacando la interdependencia y la continuidad de la vida. A través del whakapapa, la identidad, el patrimonio y los conocimientos culturales maoríes se preservan y se transmiten de generación en generación, lo que proporciona un sentido de pertenencia y responsabilidad hacia la comunidad y el medio ambiente.

La historia maorí de la creación comienza con el universo pasando de un estado de caos (Te Kore) a la oscuridad (Te Pō) y finalmente a la luz (Te Ao Mārama) (Royal, 2005). La historia cuenta que el Padre del Cielo (Ranginui) y la Madre de la Tierra (Papatūānuku) se abrazaron, creando un mundo de oscuridad. Los hijos de Ranginui y Papatūānuku, que eran dioses (atua - deidades) que representaban diversos aspectos del mundo natural, los separaron, permitiendo que la luz entrara en el mundo (Barlow, 1991). Según la tradición maorí, estos dioses fueron los primeros guardianes (kaitiaki) del medio ambiente. El término kaitiaki (derivado de tiaki, que significa guardar o proteger) hace referencia a un guardián, mientras que kaitiakitanga se refiere al proceso de tutela (Mutu, 1994).

La cultura maorí, incluida esta historia de los orígenes contada como genealogía e historia, considera al ser humano parte integrante del medio ambiente, no separado de él. Los maoríes se ven a sí mismos en parentesco con el mundo natural, considerando todos los aspectos de la naturaleza como antepasados lejanos. Esta perspectiva subraya que las interacciones con la

naturaleza deben realizarse con profundo respeto por el legado de estos antepasados. De ahí que el kaitiakitanga vincule el bienestar de los recursos naturales a los deberes ancestrales de whānau (familia extensa), hapū (subtribu) e iwi (tribu) (Law Commission, 2001). Hace hincapié en la interconexión ancestral de los seres humanos y el medio ambiente y en la responsabilidad ante las generaciones futuras.

Eddie Taihākurei Durie, experto en derechos maoríes y reformas legales, explica la perspectiva relacional maorí, en particular la relación integral entre los maoríes, sus deidades y el medio ambiente:

“Los maoríes no se consideraban dueños del medio ambiente, sino miembros de él. El medio ambiente debía sus orígenes a la unión de Rangī, el cielo, y Papatūānuku, la madre tierra, y a las actividades de sus deidades descendientes que controlan todos los recursos y fenómenos naturales. Los antepasados maoríes son hermanos de estas deidades. Así pues, los maoríes se relacionan por whakapapa (genealogía) con todas las formas de vida y recursos naturales. El uso de un recurso, por lo tanto, requería el permiso de la deidad asociada. En este orden, se consideraba que todas las cosas procedían de los dioses y los antepasados, tal y como se registraba en el whakapapa. También en esta cosmovisión, los maoríes eran la tierra. Era parte de ellos por descendencia directa de la madre tierra. La tierra, o whenua, está representada en el whenua, o placenta, de las mujeres. Los maoríes nacen del whenua”. (Durie, 1994, p. 328).

A pesar de la antigüedad de estas creencias, la sociedad maorí, aunque diversa en sus actitudes contemporáneas, sigue aferrándose a principios que fomentan la interconectividad, el equilibrio y la protección de los recursos naturales para los que están por nacer. La importancia de esta concepción de la realidad se extiende al sector comercial, incluida la pesca (Houkamau & Pouwhare, en prensa).

En particular, la kaitiakitanga también ha encontrado una expresión contemporánea en la legislación neozelandesa, y el Gobierno ha promulgado leyes que reconocen la cosmovisión maorí al otorgar personalidad a aspectos del medio ambiente (Magallanes, 2015; Morris & Ruru, 2010; Rāwiri, 2020). Además, la importancia de las perspectivas maoríes, especialmente en relación con la tutela del medio ambiente, se destaca a menudo en los informes del sector público y en los comentarios de la industria (Aotearoa Circle, 2021, p. 19; Ministerio de Industrias Primarias, 2023).

Aunque kaitiakitanga suele equipararse a conservación, McAllister, Hikuroa y Macinnis-Ng (2023, p. 2-3) abogan por una comprensión más amplia de kaitiakitanga como enfoque integrado de la gestión medioambiental. Aunque la visión maorí de los recursos naturales hace hincapié en la conexión y en un elemento espiritual, esta visión no excluye la utilización de los recursos para la subsistencia o como forma de ganarse la vida; más bien, existe una relación dinámica entre la autosuficiencia económica y la afirmación cultural (Reid, Barr y Lambert).

Los maoríes en la pesca comercial

Los derechos de pesca contemporáneos de los maoríes en Nueva Zelanda se basan en las promesas hechas en el Tratado de Waitangi (1840), el documento fundacional del país. Aunque estos derechos se erosionaron en el siglo XIX, se restablecieron parcialmente a finales de la década de 1980 (Bargh, 2016).

La introducción del Sistema de Gestión de Cuotas (SGC) en 1986 supuso inicialmente un reto para los derechos de los maoríes, pero las acciones legales posteriores condujeron a importantes acuerdos. La Ley de Pesca Maorí de 1989 asignó a los maoríes el 10% de la cuota comercial existente, mientras que la Ley de Acuerdo del Tratado de Waitangi (Reclamaciones Pesqueras) de 1992 proporcionó una cuota adicional del 20% y el 50% de Sealord Products Limited (Muru-Lanning, 2021).

La pesca consuetudinaria es un aspecto importante de la cultura maorí y se rige por un conjunto de normas y tradiciones distintas de los intereses comerciales. Estas actividades pesqueras se desarrollan en zonas designadas como rohe moana y están protegidas por el Tratado de Waitangi, así como por legislación específica como la Ley de Resolución del Tratado de Waitangi (Reclamaciones Pesqueras) de 1992. Aunque el volumen de capturas de la pesca consuetudinaria no es fácilmente cuantificable, su importancia cultural y social es inmensa (Gerrard, 2021).

En la actualidad, los maoríes poseen una parte sustancial de la cuota de pesca comercial de Nueva Zelanda, que oscila entre el 20 % y el 27 % (Te Ohu Kaimoana, 2018; Rout et al., 2018), con cifras constantemente superiores. Los maoríes poseen colectivamente el 100 % de Moana New Zealand Ltd y tienen una participación del 50 % en Sealord (el mayor negocio de pesca de altura de Nueva Zelanda) a través de esta empresa. Las iwi (tribus) también gestionan sus propias operaciones pesqueras, como Ngāi Tahu Fisheries Limited, Ngāti Porou Fisheries Limited y Port Nicholson Fisheries Limited Partnership (Te Ohu Kaimoana, 2017).

Cada vez hay más estudios en Nueva Zelanda que demuestran que las creencias y prácticas tradicionales maoríes están teniendo un impacto significativo en la gestión de la pesca maorí. Estos estudios ponen de relieve las formas en que la cosmovisión maorí, profundamente arraigada en la comprensión de la interconexión de todas las formas de vida y los procesos naturales, está dando forma a las prácticas contemporáneas de gestión de la pesca (véase Rout et al., 2019).

La mayoría de las empresas pesqueras maoríes tienen la kaitiakitanga (tutela) en el centro de su gobernanza y sus operaciones, y a menudo van más allá de los requisitos normativos medioambientales. La industria pesquera, en

general, se enfrenta a varios retos. Cuestiones medioambientales como el cambio climático y la contaminación afectan a las poblaciones de peces y a los hábitats (Gerrard, 2021). La presión pública para que se apliquen prácticas pesqueras más sostenibles es cada vez mayor, y el sector se enfrenta a la escasez de mano de obra y a la necesidad de adaptación tecnológica para seguir siendo competitivo a escala mundial (Mutter, 2022). Sin embargo, la kaitiakitanga impulsa gran parte de la innovación en el sector, con oportunidades para desbloquear el potencial y aumentar el valor mediante la comercialización a consumidores dispuestos a pagar más por kai moana (marisco) autóctono recolectado y producido de acuerdo con los valores, la cosmovisión y la ética maoríes (Parlamento de Nueva Zelanda, 2024, 30 de abril).

Por ejemplo, Ahia, una marca creada por la importante iwi pesquera Ngāti Porou, está especializada en la elaboración de productos de pescado ahumado con el pescado más fresco, capturado mediante prácticas de pesca sostenibles. Hechos a mano en Gisborne (en la costa este de Nueva Zelanda), su gama de productos se elabora con ingredientes naturales, utilizando envases adecuados que son casi totalmente reutilizables y reciclables. Algunos de los productos de Ahia figuran en los menús de las clases preferentes internacionales de Air New Zealand (Te Runanganui o Ngati Porou, 2024).

Bodwitch (2019, citado en Rout et al.) examinó cómo la principal iwi Ngāi Tahu de la Isla Sur utiliza sus derechos de pesca para promover el desarrollo de la pesca y de los pescadores. Esto incluye la gestión de la cuota comercial, la captura consuetudinaria y los derechos de gobierno espacial establecidos en parte a través de la Ley de Resolución de Pesquerías de 1992 y la Ley de Resolución de Reclamaciones Ngāi Tahu de 1998. La gestión pesquera de Ngāi Tahu está respaldada por su importante litoral y su población, que la han situado como una de las principales iwi poseedoras de cuotas. Ngāi Tahu Seafood, que supervisa estos

derechos, es una filial de Ngāi Tahu Holdings, que también incluye capital, turismo, agricultura y sectores inmobiliarios. Ngāi Tahu Fisheries está firmemente comprometida con la pesca sostenible y el apoyo a los pescadores de las iwi. Una parte de los ingresos de sus actividades comerciales se destina anualmente a apoyar iniciativas no comerciales, incluida la gestión de la pesca consuetudinaria.

En cuanto a la acuicultura, alrededor del 13% de las entidades maoríes disponen de licencias para la cría marina, mientras que el 8% están operando en la actualidad, con un importante potencial de expansión (Parlamento de Nueva Zelanda, 2024, 30 de abril).

Moana New Zealand gestiona los activos pesqueros comerciales maoríes que la comunidad maorí recuperó como parte de la Ley de Resolución del Tratado de Waitangi (Reclamaciones Pesqueras) de 1992. La empresa emplea tanto la pesca de bajura como modernas técnicas de acuicultura para producir marisco de forma sostenible. Lo que distingue a Moana es su propiedad colectiva pan-Iwi. En mayo de 2023, Moana Nueva Zelanda tenía 58 accionistas iwi (Ihaia, 2013) que representaban a las iwi maoríes de toda Nueva Zelanda.

Para Moana Nueva Zelanda, navegar por el complejo panorama de la pesca comercial implica un delicado equilibrio entre la rentabilidad, los intereses de las partes interesadas y los valores maoríes dictados por sus principios rectores (Houkamau & Pouwhare, en prensa). A pesar de la naturaleza competitiva de la pesca, la empresa va sistemáticamente más allá de los requisitos normativos medioambientales, haciendo hincapié en la gestión activa y la protección de los recursos marinos. Gracias a su constante innovación y crecimiento, se ha convertido en la mayor empresa de pesca de bajura de Nueva Zelanda (Houkamau & Pouwhare, en prensa).

Equilibrio entre kaitiakitanga y viabilidad comercial en la industria pesquera neozelandesa

En un importante y exhaustivo informe sobre el “Futuro de la pesca comercial en Aotearoa Nueva Zelanda”, publicado en marzo de 2021 por la Oficina neozelandesa del Asesor Científico Principal del Primer Ministro (PMCSA), se señalaba que los ecosistemas marinos de Nueva Zelanda se enfrentan a una presión cada vez mayor por parte de los factores de estrés ambiental, concretamente el cambio climático, que induce olas de calor marinas que afectan a la variedad y la salud de diversas especies, incluidas las poblaciones cruciales de algas marinas. Es evidente que existe un fuerte vínculo entre las actividades terrestres y el estado de los entornos marinos (Gerrard, 2021). El informe del PMCSA de 2021 abogaba por una industria tecnológicamente avanzada, innovadora y medioambientalmente sostenible (Gerrard, 2021). Tras la publicación del informe de la PMCSA en mayo de 2021, The Aotearoa Circle inició el desarrollo de una Estrategia de Adaptación Climática del Sector del Marisco que recogía la respuesta de la industria. Más de 44 partes interesadas de 23 organizaciones, incluidos 11 líderes de nivel ejecutivo, contribuyeron, reflejando un amplio consenso de la industria. Reconocieron la importancia del informe de la PMCSA y apoyaron la afirmación de que un liderazgo audaz es fundamental para afrontar los retos del sector. Su estrategia, supervisada por un grupo de codirección formado por altas personalidades del sector, esboza una visión a diez años vista para mejorar la

resistencia e impulsar la capacidad de adaptación de la industria marisquera neozelandesa, y aboga por un “liderazgo audaz” para establecer un sector marisquero resistente al clima (Aotearoa Circle, 2022). Ambos informes reconocen la importancia de las perspectivas y el liderazgo maoríes para el futuro de la pesca neozelandesa.

La práctica de la kaitiakitanga implica una mezcla de conocimientos tradicionales y métodos científicos contemporáneos. Lograr esta sinergia exige importantes inversiones en investigación, tecnología e infraestructuras. Los operadores comerciales de la industria pesquera se enfrentan al complejo reto de equilibrar la viabilidad operativa con la protección de los recursos y los esfuerzos de sostenibilidad. Las inversiones en recopilación de datos, sistemas de control y tecnologías de explotación sostenible son esenciales para aplicar prácticas eficaces basadas en la kaitiakitanga. Sin embargo, estas inversiones pueden ser considerables, sobre todo para los operadores más pequeños. Es importante reconocer que la mayoría de las pesquerías comerciales se enfrentan a la realidad de tener que mantener la viabilidad operativa al tiempo que invierten en la protección de los recursos de los que dependen. El reto del sector consiste en equilibrar las necesidades operativas inmediatas con los objetivos de sostenibilidad a largo plazo.

Conclusión

Mātauranga Māori engloba la sabiduría de los antepasados maoríes y sus experiencias en Aotearoa, creando un marco filosófico para entender el mundo desde una perspectiva maorí. Este dinámico sistema de conocimiento, que combina tradición y modernidad, se basa en una visión relacional del mundo que subraya la importancia del equilibrio y la interconexión entre la naturaleza, los reinos espirituales y las sociedades humanas. El éxito de la integración de los valores y prácticas maoríes en el sector de la pesca comercial demuestra el potencial de conciliación de diferentes sistemas de conocimiento y cosmovisiones. A pesar de los retos planteados por un marco regulador diseñado principalmente para la eficiencia y el control, las empresas maoríes

han encontrado formas de expresar sus valores holísticos al tiempo que se adhieren a los requisitos legales. Este logro pone de relieve la resistencia y adaptabilidad de la cultura maorí y la importancia de reconocer y respetar los conocimientos indígenas en la gestión contemporánea de los recursos. Al dar prioridad a la sostenibilidad, la gestión medioambiental y la interconexión de todos los seres vivos, la pesca maorí ofrece un modelo para equilibrar el desarrollo económico con la preservación ecológica y cultural. Esta perspectiva holística, arraigada en el conocimiento tradicional y adaptada a los contextos modernos, puede potencialmente informar y transformar las prácticas de gestión de recursos a nivel mundial.

Glosario

Aotearoa: El nombre maorí de Nueva Zelanda, a menudo traducido como “Tierra de la larga nube blanca”.

Atua: Dioses o deidades en la cosmología maorí.

Hapū: Subtribus; grupos más pequeños dentro de una iwi, a menudo formados por varias familias extensas.

Iwi: Tribus; las mayores unidades sociales de la sociedad maorí, compuestas por Hapū (subtribus) emparentadas.

Kaitiaki: Guardián.

Kaitiakitanga: Tutela y administración del medio ambiente, derivada del principio de cuidar y proteger los recursos naturales.

Kaimoana: Mariscos.

Mana: prestigio, autoridad, control, poder, influencia y estatus que puede poseer una persona, lugar u objeto. También se refiere a la autonomía y autodeterminación de los maoríes.

Māori: Pueblo indígena de Nueva Zelanda.

Mātauranga Māori: conocimiento maorí; un extenso y dinámico sistema de conocimiento enraizado en la sabiduría ancestral de los habitantes polinesios originales de Nueva Zelanda, que evoluciona para abarcar las experiencias contemporáneas.

Mauri: La esencia vital o capacidad de sustento de la vida que fluye a través de todas las cosas, vinculando los dominios físico y espiritual.

Papatūānuku: La Madre Tierra en la cosmología y la ascendencia maoríes.

Ranginui: Padre del Cielo en la cosmología maorí.

Rohe moana: Zonas de pesca designadas y límites territoriales de las tribus y subtribus.

Tangaroa: La deidad maorí del mar, su guardián y protector.

Te Ao Marama: El mundo de la luz; el reino de los humanos, creado cuando Tāne Mahuta separó a Ranginui (Padre del Cielo) y Papatūānuku (Madre de la Tierra).

Te Kore: El estado que simbolizaba el “caos” o el “vacío” antes de que surgiera la vida en la cosmología maorí.

Te Pō: Un estado de oscuridad en la cosmología maorí que precedió al mundo de la luz.

Wairua: El aspecto espiritual de la vida; la esencia espiritual presente en todos los seres y elementos de la naturaleza.

Whakataukī: Proverbios que contienen mensajes subyacentes que reflejan valores e imperativos culturales maoríes.

Whakapapa: Genealogía; la superposición de generaciones y el método de contar los linajes y las interconexiones entre los antepasados.

Whānau: Familia extendida.

Whanaungatanga: Relaciones y conexión; subraya la centralidad de las relaciones entre las personas, entre los seres humanos y la naturaleza, y con los seres espirituales.

References

- Aotearoa Circle. (2021). *Seafood Sector Adaptation Strategy: Climate Adaptation Strategy 2021 - 2030*. <https://static1.squarespace.com/static/5bb6cb19c2ff61422a0d7b17/t/5f03d8e38e53972d046f0ef2/1594087721917/Aotearoa+Circle+-+Marine+Scenarios+Final+Report.pdf>
- Bargh, B. (2016). *The struggle for Māori fishing rights*. Huia Publishers.
- Barlow, C. (1991). *Tikanga Whakaaro: Key concepts in Māori culture*. Oxford University Press.
- BERL. (2022, March). *The economic contribution of commercial fishing: Fisheries Inshore New Zealand (FINZ) report*. Retrieved from <https://deepwatergroup.org/wp-content/uploads/2022/09/BERL-2022-Commercial-Fishing-Economic-Contribution-Final-Report.pdf>.
- Bodwitch, H. (2019). Case study in Kaitiaki-Centred Business Models: Case Studies of Māori Marine-Based Enterprises in Aotearoa New Zealand. In M. Rout, B. Lythberg, J. Mika, A. Gillies, H. Bodwitch, D. Hikuroa, S. Awatere, F. Wiremu, M. Rakena, & J. Reid (Eds.), *Whai Rawa, Whai Mana, Whai Oranga: Creating a World-Leading Indigenous Blue Marine Economy*. Sustainable Seas National Science Challenge, Tangaroa Research Programme. Retrieved from <https://www.sustainableseaschallenge.co.nz/tools-and-resources/kaitiaki-centred-business-models-case-studies-of-maori-marine-based-enterprises-in-aotearoa-nz/>
- Department of Conservation. (n.d.). *New Zealand's marine biodiversity*. Retrieved from <https://www.doc.govt.nz/nature/habitats/marine/new-zealands-marine-biodiversity/>
- Durie, E. T. (1994). Custom law: Address to the New Zealand Society for Legal and Social Philosophy. *Victoria University of Wellington Law Review*, 24(4), 325–332. <https://doi.org/10.26686/vuwlr.v24i4.6228>
- Fox, A. (2023, December 14). Could Shane Jones be the fishing 'champion' the industry is looking for? *New Zealand Herald*. <https://www.nzherald.co.nz/business/could-shane-jones-be-the-fishing-champion-the-industry-is-looking-for/NTXSBKBLVJCINAQHJK7TWCILLA/>
- Gerrard, J. (2021). *The future of commercial fishing in Aotearoa New Zealand: A report from the Office of the Prime Minister's Chief Science Advisor, Kaitohutohu Mātanga Pūtaiao Matua ki te Pirimia*. Office of the Prime Minister's Chief Science Advisor. <https://bpb-ap-se2.wpmucdn.com/blogs.auckland.ac.nz/dist/f/688/files/2020/01/Fish-report-Full-report-11March21.pdf>
- Guard, D. (2023, May 12). Talking Point: Navigating the choppy waters of professional fishers. *Hawkes Bay Today*. Retrieved from <https://www.nzherald.co.nz/hawkes-bay-today/news/talking-point-navigating-the-choppy-waters-of-professional-fishers/WDFGOORRBZHDNCY2HHD-322M34U/>
- Harmsworth, G., & Awatere, S. (2013). Indigenous Māori knowledge and perspectives of ecosystems. In J. R. Dymond (Ed.), *Ecosystem services in New Zealand—conditions and trends* (pp. 274–286). Manaaki Whenua Press.
- Harmsworth, G., Awatere, S., & Robb, M. (2016). Indigenous Māori values and perspectives to inform freshwater management in Aotearoa-New Zealand. *Ecology and Society*, 21(4). <http://www.jstor.org/stable/26269997>
- Houkamau, C.A., & Pouwhare, R. (in press). *Mana Moana: Ngā Urungi O Te Ohu Kai Moana Toitū Mō Anamata: Navigators of Sustainable Fisheries For The Future*. University of Auckland Press, Auckland, New Zealand.
- Kawharu, M. (2000). Kaitiakitanga: A Māori anthropological perspective of the Māori socio-environmental ethic of resource management. *The Journal of the Polynesian Society*, 109(4), 349–370.
- Law Commission. (2001, March 28). *Māori custom and values in New Zealand law* (Study Paper 9). <https://www.lawcom.govt.nz/our-projects/m%C4%81ori-customary-law>
- Love, C. (2004). *Extensions on Te Wheke* (Working Papers No. 6-04). The Open Polytechnic of New Zealand.
- Magallanes, C. J. I. (2015). Nature as an ancestor: Two examples of legal personality for nature in New Zealand. *Vertigo*, 22(September). <https://doi.org/10.4000/vertigo.16199>

- McAllister, T., Hikuroa, D., & Macinnis-Ng, C. (2023). Connecting science to Indigenous knowledge: Kaitiakitanga, conservation, and resource management. *New Zealand Journal of Ecology*, 47(1), 3521.
- Mead, H. M. (2016). *Tikanga Māori: Living by Māori values (Rev. ed.)*. Huia Publishers.
- Ministry for Primary Industries. (2018). *Electronic catch and position reporting*. Retrieved from <https://www.mpi.govt.nz/fishing-aquaculture/commercial-fishing/fisheries-change-programme/electronic-catch-and-hore-reporting/>
- Ministry for Primary Industries. (2019). *New Zealand seafood consumer preferences: A snapshot*. Retrieved from <https://www.mpi.govt.nz/dmsdocument/38750-New-Zealand-seafood-consumer-preferences>
- Ministry for Primary Industries. (2023). *Mahere Takahuritanga Ahumahi Hao Ika: Fisheries Industry Transformation Plan*. Retrieved from https://www.seafood.co.nz/fileadmin/Industry_Transformation_Plan/FINAL_Fisheries_ITP_Web.pdf
- Ministry for Primary Industries. (2024, May 27). *Fish Quota Management System*. [https://www.mpi.govt.nz/legal/legislation-standards-and-reviews/fisheries-legislation/quota-management-system/#:~:text=The%20Quota%20Management%20System%20\(QMS,use%20of%20New%20Zealand%20fisheries](https://www.mpi.govt.nz/legal/legislation-standards-and-reviews/fisheries-legislation/quota-management-system/#:~:text=The%20Quota%20Management%20System%20(QMS,use%20of%20New%20Zealand%20fisheries)
- Ministry for the Environment & Stats NZ. (2019). *New Zealand's Environmental Reporting Series: Our marine environment 2019*. Retrieved from <https://environment.govt.nz/assets/publications/Files/our-marine-environment-2019.pdf>
- Morris, J. D., & Ruru, J. (2010). Giving voice to rivers: Legal personality as a vehicle for recognising Indigenous Peoples' relationships to water? *Australian Indigenous Law Review*, 14(2), 49–62.
- Muru-Lanning, C. (2021, July 2). Te hi ika: How Māori fishing rights were saved – but only just. *The Spinoff*. Retrieved from <https://thespinoff.co.nz/atea/02-07-2021/te-hi-ika-how-the-crown-almost-robbed-maori-of-fishing-rights>
- Mutter, R. (2022, June 9). Fuel costs, labour shortages, wage inflation: New Zealand's top seafood CEOs facing collision of crises. *IntraFish*. Retrieved from <https://www.intrafish.com/shipping-logistics/fuel-costs-labor-shortages-wage-inflation-new-zealands-top-seafood-ceos-facing-collision-of-crises/2-1-1223804>
- New Zealand Parliament. (2024, April 30). *Māori Fisheries Amendment Bill – Second Reading*. New Zealand Parliament. https://www.parliament.nz/en/pb/hansard-debates/rhr/combined/Hans-Deb_20240430_20240430_48#:~:text=Today%2C%2045%20percent%20of%20iwi,them%20under%20their%20own%20brand
- NIWA (National Institute of Water and Atmospheric Research). (2016, July 26). *The pearl of New Zealand fishing*. <https://niwa.co.nz/news/pearl-new-zealand-fishing>
- OECD/Observatory of Economic Complexity. (2024). *Processed Fish Exports New Zealand – May 2024*. <https://oec.world/en/profile/bilateral-product/processed-fish/reporter/nzl>
- Rameka, L. (2016). Kia whakatōmuri te haere whakamua: 'I walk backwards into the future with my eyes fixed on my past'. *Contemporary Issues in Early Childhood*, 17(4), 387–398.
- Rāwiri, Ā. H. (2020, June 17). I am the River: Whanganui iwi on the four natural laws that guide them. *The Spinoff*. <https://thespinoff.co.nz/atea/17-06-2020/i-am-the-river-whanganui-iwi-on-the-four-principles-that-guide-them>
- Reid, J., Barr, T., & Lambert, S. (2013). *The New Zealand sustainability dashboard: Indigenous sustainability indicators for Māori farming and fishing enterprises*. Ngāi Tahu Research Centre, University of Canterbury.
- Roberts, M., Norman, W., Minhinnick, N., Wihongi, D., & Kirkwood, C. (1995). Kaitiakitanga: Māori perspectives on conservation. *Pacific Conservation Biology*, 2(1), 7–20.
- Royal, T. A. C. (2005, February 8). Māori creation traditions. *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*. <http://www.TeAra.govt.nz/en/Māori-creation-traditions/print>
- Royal, T. A. C. (2009). *Mātauranga Māori: An introduction*. Mauri-ki-te-Ao/Living Universe.
- Schwimmer, E. (1966). *The world of the Maori*. A.H. & A.W. Reed, Wellington.

Seafood New Zealand. (2024a). Focusing on the fishers, not just the fish. *Seafood New Zealand*. Retrieved from <https://www.seafood.co.nz/news-and-events/news/detail/focusing-on-the-fishers-not-just-the-fish>.

Seafood New Zealand. (2024b). New fishing rules reflect fishers' proactive actions. *Scoop*. Retrieved from <https://www.scoop.co.nz/stories/PO2406/S00075/new-fishing-rules-reflect-fishers-proactive-actions.htm>.

Simmons, G., Robertson, B., Whittaker, H., Slooten, E., McCormack, F., Bremner, G., Haworth, N., Thrush, S. F., & Dawson, S. (2017, September 5). New Zealand's fisheries quota management system: On an undeserved pedestal.

The Conversation. <https://theconversation.com/new-zealands-fisheries-quota-management-system-on-an-undeserved-pedestal-82210>

Te Runanganui o Ngati Porou. (2024). *Ahia*. Ngati Porou. <https://www.ngatiporou.com/nati-businesses-and-organisations/ahia>

Walker, R. (24 August 1993). *A paradigm of the Māori view of reality*. Paper delivered to the David Nichol Seminar IX, Voyages and Beaches: Discovery and the Pacific 1700-1840. Auckland.

HOW TO QUOTE (APA)

Houkamau, C. A., & Pouwhare, R. (2024). Integrating Māori Perspectives in Environmental Management and Fisheries. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 126-160. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.32>

Practice-led research and Communication Design:

An Exegesis Conective Model
Approach in an Undergraduate
Capstone Project

Section 2

Introduction

second section

This collection of 13 manuscripts presents the exegetical writing produced by final-year undergraduate students completing their Bachelor of Visual Design, with a major in Communication Design, at Auckland University of Technology (AUT). These manuscripts are a key component of the students' Level 7 capstone projects, where creative practice is critically contextualised through academic reflection.

Following the connective exegesis model proposed by Hamilton and Jaaniste (2010), the project integrates 15 credits from Design Research, which focuses on research methodologies, and 45 credits from the Design Studio, which adopts a practice-led, research-driven approach. This framework encourages students to develop creative responses to complex global and cultural issues, connecting personal practice with broader social contexts.

The capstone project's thematic focus on Design Citizenship encourages students to engage in transdisciplinary work that addresses contemporary cultural, environmental, and social challenges. This approach fosters innovation and authenticity, allowing students to explore how design can offer both personal and socially relevant responses to critical questions.

The programme has notably generated increased interest in postgraduate study, with many students continuing their research in the Master's programme. These manuscripts offer a platform for students to engage in scholarly publishing, providing a space for them to reflect on how practice-oriented research can yield meaningful, contextually informed design outcomes. This collection contributes to broader discussions about the role of creative practice in higher education and its potential to generate new insights and knowledge through design research.

Marcos Mortensen Steagall, PhD.

LINK Praxis Editor

Esta coleção de 13 manuscritos apresenta a escrita exegética produzida por alunos do último ano de graduação concluindo o Bacharelado em Design Visual, com especialização em Design de Comunicação, na Auckland University of Technology (AUT). Esses manuscritos são um componente fundamental dos projetos de conclusão do Nível 7 dos alunos, em que a prática criativa é contextualizada de forma crítica por meio da reflexão acadêmica.

Seguindo o modelo de exegese conectiva proposto por Hamilton e Jaaniste (2010), o projeto integra 15 créditos de Design Research, que se concentra em metodologias de pesquisa, e 45 créditos do Design Studio, que adota uma abordagem orientada pela prática e pela pesquisa. Essa estrutura incentiva os alunos a desenvolver respostas criativas a questões globais e culturais complexas, conectando a prática pessoal a contextos sociais mais amplos.

O foco temático do projeto principal em Design Citizenship incentiva os alunos a se envolverem em trabalhos transdisciplinares que abordam desafios culturais, ambientais e sociais contemporâneos. Essa abordagem estimula a inovação e a autenticidade, permitindo que os alunos explorem como o design pode oferecer respostas pessoais e socialmente relevantes a questões críticas.

O programa gerou um interesse crescente em estudos de pós-graduação, com muitos alunos continuando suas pesquisas no programa de mestrado. Esses manuscritos oferecem uma plataforma para que os alunos se envolvam em publicações acadêmicas, proporcionando um espaço para que reflitam sobre como a pesquisa orientada para a prática pode produzir resultados de design significativos e contextualmente informados. Esta coleção contribui para discussões mais amplas sobre o papel da prática criativa no ensino superior e seu potencial para gerar novas percepções e conhecimentos por meio da pesquisa em design.

Marcos Mortensen Steagall, PhD.

Editor da Revista Acadêmica LINK Praxis

Introducción

segunda sección

Esta colección de 13 manuscritos presenta los escritos exegéticos elaborados por los estudiantes de último curso de licenciatura en Diseño Visual, con especialización en Diseño de la Comunicación, de la Auckland University of Technology (AUT). Estos manuscritos son un componente clave de los proyectos finales de nivel 7 de los estudiantes, en los que la práctica creativa se contextualiza críticamente a través de la reflexión académica.

Siguiendo el modelo de exégesis conectiva propuesto por Hamilton y Jaaniste (2010), el proyecto integra 15 créditos de Investigación en diseño, que se centra en las metodologías de investigación, y 45 créditos del Estudio de diseño, que adopta un enfoque dirigido por la práctica e impulsado por la investigación. Este marco anima a los estudiantes a desarrollar respuestas creativas a cuestiones globales y culturales complejas, conectando la práctica personal con contextos sociales más amplios.

El enfoque temático del proyecto final sobre Ciudadanía del diseño anima a los estudiantes a participar en un trabajo transdisciplinar que aborde los retos culturales, medioambientales y sociales contemporáneos. Este enfoque fomenta la innovación y la autenticidad, permitiendo a los estudiantes explorar cómo el diseño puede ofrecer respuestas tanto personales como socialmente relevantes a cuestiones críticas.

El programa ha generado notablemente un mayor interés por los estudios de posgrado, y muchos estudiantes continúan su investigación en el programa de máster. Estos manuscritos ofrecen una plataforma para que los estudiantes participen en la publicación académica, proporcionándoles un espacio para reflexionar sobre cómo la investigación orientada a la práctica puede producir resultados de diseño significativos y contextualmente informados. Esta colección contribuye a debates más amplios sobre el papel de la práctica creativa en la enseñanza superior y su potencial para generar nuevas percepciones y conocimientos a través de la investigación en diseño.

Marcos Mortensen Steagall, PhD.

Editor de la Revista Académica LINK Praxis

Madelaine Warren

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0001-3643-1692>

maddiewarren@hotmail.co.uk

Raised in the UK and now a permanent resident of Aotearoa, Madelaine Julia Janiga-Warren is a Communication Design graduate interested in exploring how design can aid in raising awareness of cultural and environmental responsibilities. She enjoys experimenting with and implementing print and image making alongside historical material, and interactive publication design.

Criada no Reino Unido e agora residente permanente em Aotearoa, Madelaine Julia Janiga-Warren é formada em Design de Comunicação e está interessada em explorar como o design pode ajudar a aumentar a conscientização sobre as responsabilidades culturais e ambientais. Ela gosta de experimentar e implementar a impressão e a criação de imagens juntamente com material histórico e design de publicações interativas.

GSR 1863:

A practice-led research exploration revealing local and difficult histories through interactive publication design

Keywords

Aotearoa, Photography, Practice-led research, Publication design, Great South Road.

Abstract

This article considers a practice-led research project that addresses the importance of remembering local histories through an exploration of the Great South Road, in Auckland, Aotearoa New Zealand. The project aims to utilise interactive publication design to visually communicate the largely unknown events that took place in the period surrounding the construction of the Great South Road, and its significance in the eventual invasion of the Waikato by Crown Forces. The methodology involved in this research consisted of a historiographical approach coupled with heuristics, by employing methods such as historical and archival research, field work, and

literature review. The visual aesthetic of the design system draws on experimental layout and the application of distressed, weathered textures to communicate and emulate a historical war-time aesthetic. The publication includes interactive elements in the form of inserted archival photographs and documents to promote deeper engagement, as well as rephotograph features. The overarching aim of the research and its outcome is to address the ignorance of the difficult history of Aotearoa amongst many New Zealanders and shed light on the lasting repercussions of colonising events on our society today.

Introduction

The everyday places and spaces we use and occupy represent a historical and geographical palimpsest of the ever present past. Understanding Aotearoa (New Zealand)'s history is vital for addressing societal issues and inequality. This article enquires into a practice-led creative research exploration that considers how an interactive publication design can aid in bringing to awareness an element of forgotten and difficult history in Aotearoa. The GSR1863 publication introduces and unravels the forgotten history of the Great South Road in a visual and engaging way that in turn acts as a steppingstone for readers to further engage with and explore both local and national history.

The article is split into three sections. The first discusses the contextual review of knowledge and provides an overview of the research underpinning

the study in terms of the issue itself and other creative practitioners addressing similar issues.

The second session offers an insight into the two main methodologies, a historiographical approach coupled with heuristics, as well as design methods, including historical and archival research, literature review, and prototyping, that were utilised throughout the process.

The final section is concerned with a critical commentary of design choices within the final artefact, explaining colour choice, format, and paper stock, as well as the interactive elements of the publication. A closing section will conclude the article, discussing learning insights, a reflection, and future research and expansion potential.

Contextual Review

This session provides a review of the contextual knowledge underpinning and informing this project. Divided into three sections, the first provides an overview of the importance of remembering darker aspects of Aotearoa's national history and why it is too often ignored or forgotten. The second considers local history, the significance

of the Great South Road, a publication in which it is a focal point, and an exhibition centred around the Land Wars and colonial impacts. The third section explores two creative practitioners whose styles and techniques have had an impact of the visual direction of the GSR1863 publication.

Selective Remembering and Settlement as Forgetting of History in Aotearoa New Zealand

In 2014, Prime Minister, John Key, stated in a radio interview that he believed New Zealand to be one of the only countries in the world that was peacefully settled. This highlighted a widely held belief by some New Zealanders that the experience of colonisation in Aotearoa was benign by comparison to other colonised countries

(Wynyard, 2019). This belief stems from the need of 'New Zealanders' to forget the physical, cultural, and economic violence perpetrated by settler colonisers on Māori (and others) in order to create a Pākehā-dominated nation that forcefully assimilated Māori into Pākehā ways (Bell et al., 2022). In Stephen Turner's terminology, "settlement

as forgetting” encompasses a dual process of forgetting: disregarding the trauma and loss linked with migration, as well as overlooking the violence perpetrated against the Māori people that played a role in establishing the settlement (Turner, 1999).

The act of deliberately forgetting and evading historical events is particularly detrimental, as it enables Pākehā control and upholds the ongoing dominance of colonialism (Bell et al., 2022). In turn, this has led to ignorance of the difficult history of Aotearoa amongst many New Zealanders.

The Importance of Remembering Difficult Histories

Creating an awareness of local and difficult stories is crucial for educating people about their communities’ history and the impacts of those events (Parahi, 2021). Stories of the atrocities committed by British Imperial forces have remained largely unknown or unacknowledged by New Zealanders who are not descendants of those attacked (O’Malley & Kidman, 2017). With the ongoing changes to the New Zealand high school history curriculum, it seems there is no better time to remember our past in order to understand our society at present

and envision a shared future (Bell et al, 2022) In 2021, a public engagement campaign on the draft curriculum content within Aotearoa schools conducted by Te Tāhuhu o te Mātauranga (Ministry of Education) found that the most frequently selected aspect amongst both ākonga (learners) and kaiako (teachers) was the opportunity to learn more about and acknowledge local, regional, or national Māori history and stories (Te Tāhuhu o te Mātauranga (Ministry of Education), 2021).

The Significance of the Great South Road

Running all the way from Newmarket in central Tāmaki Makaurau through the Waikato to Ōhaupō, the Great South Road is the longest road in Aotearoa, and one with a significantly tragic past. Built in the early 1860s by British Imperial troops, the section of the road running south from Drury “is a map of the Crown’s war against the people of Waikato” (Kerr, 2021). In Florence Kerr’s article Highway to Hell, Tainui kaumatua and history

professor, Tom Roa, explains that the construction of the Great South Road was the dagger in the heart of what could have been a very prosperous relationship between Māori and Pākehā. Roa, and fellow historian, O’Malley share in the belief that more New Zealanders should know the history of the Great South Road and how that knowledge can be used to “weave a new beginning for the future of Aotearoa New Zealand” (Kerr, 2021).

Sir Haare Williams, Charles Williams, Janine Williams, Nigel Borell (2023) Muru

The exhibition Muru explores the impacts of the local history of Waikato and Papakura from a Māori perspective, focusing on the concept of 'muru'—the restoration of justice and balance in response to harm or disrepute (Matariki Festival, n.d). Various techniques, including calligraphy, airbrush, and spray paint, were layered to create

a striking mural displayed in the Sir Edmund Hillary Library. The mural's narrative unfolds in three sections: the pre-Pākehā era, depicted in cool blue tones; the dark, fiery tones representing colonisation and suffering; and the last section in gold and yellow, with kowhaiwhai designs, symbolising hope, and reflection (Figure 1).

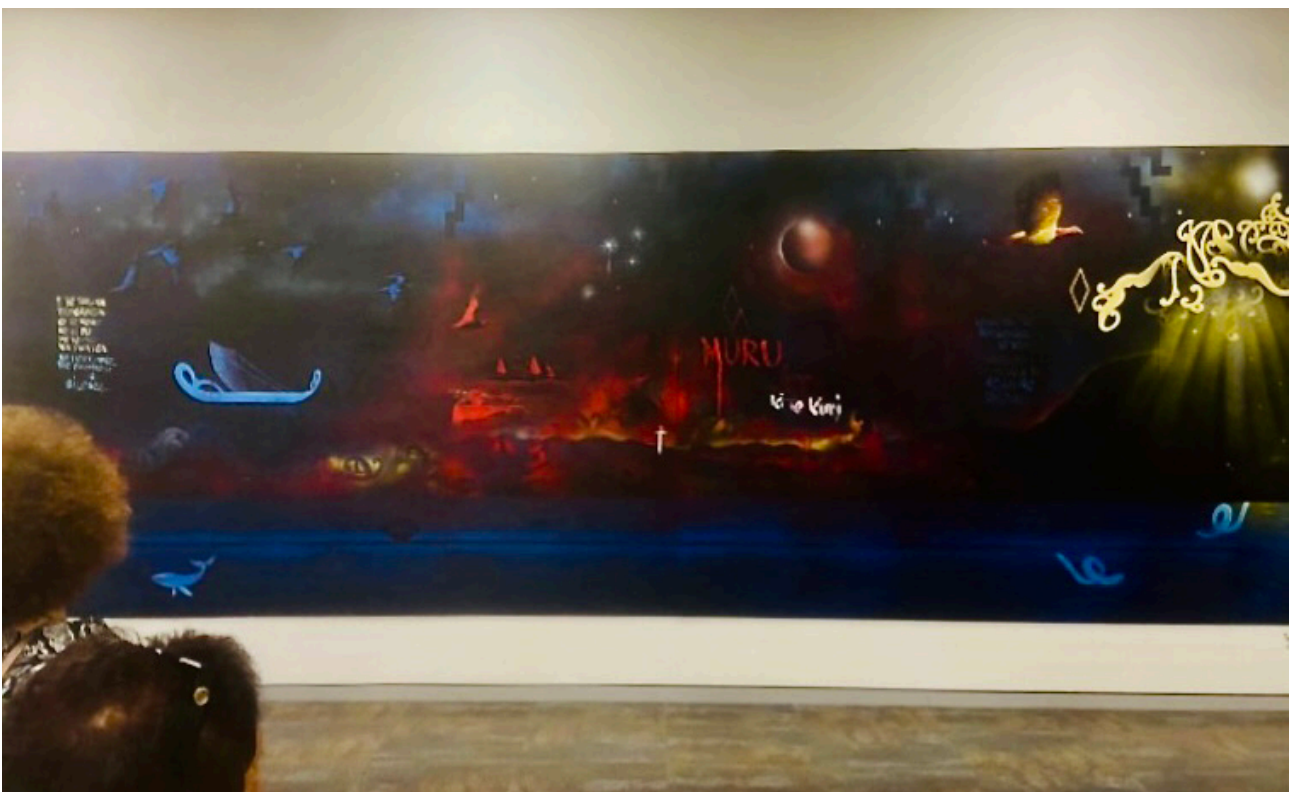


Figure 1. Photograph of the Muru Mural taken during my trip to the Sir Edmund Hillary Library, Papakura.

Scott Hamilton (2018) Ghost South Road

Ghost South Road, authored by sociologist Scott Hamilton, interweaves historical accounts and archived photos of the Great South Road, spanning from its construction to the present. Paul Janman and Ian Powell's contemporary photos, in both colour and black-and-white, captured during their walking journey along

the road, provide a contrasting and relatable visual component (Figure 2). Hamilton revisits his childhood through 'Ghost South Road' to concretise and uncover the truth behind the historic events of the road that had been largely reduced to ghost stories as a child (RNZ, 2018).

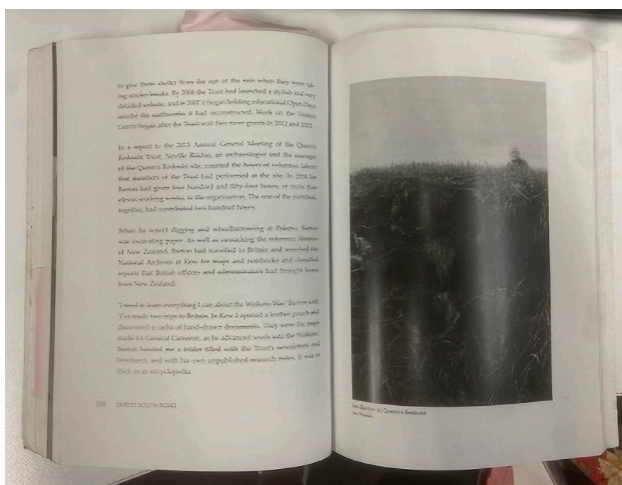


Figure 2. Photographs of spreads from Ghost South Road.

Visual methods of Communication

Layering archival material to communicate hidden colonial histories

Judy Watson (2022) Shadow Bone

Watson is an Indigenous contemporary artist from Australia whose "work is often concerned with unearthing hidden histories of Indigenous Australian experiences under colonialism" and violence against Aboriginal people (MutualArt, n.d.). Within her work, she often employs a multilayering technique made up of archived materials from the Queensland State Archives such as maps, letters, documents, and reports

(MutualArt, n.d.). Watson's short film, Shadow Bone, draws on the theme of blocking out and denying true history and is resemblant of a palimpsest in which she uses layering techniques of the archived materials to represent this (Watson, 2022), (Figure 3). Watson considers the shared history of Australia as something that "must be recognised and remembered" and "navigates both the past and present" within her practice as a way of revealing this" (Watson, 2022) (AGSA, n.d.).

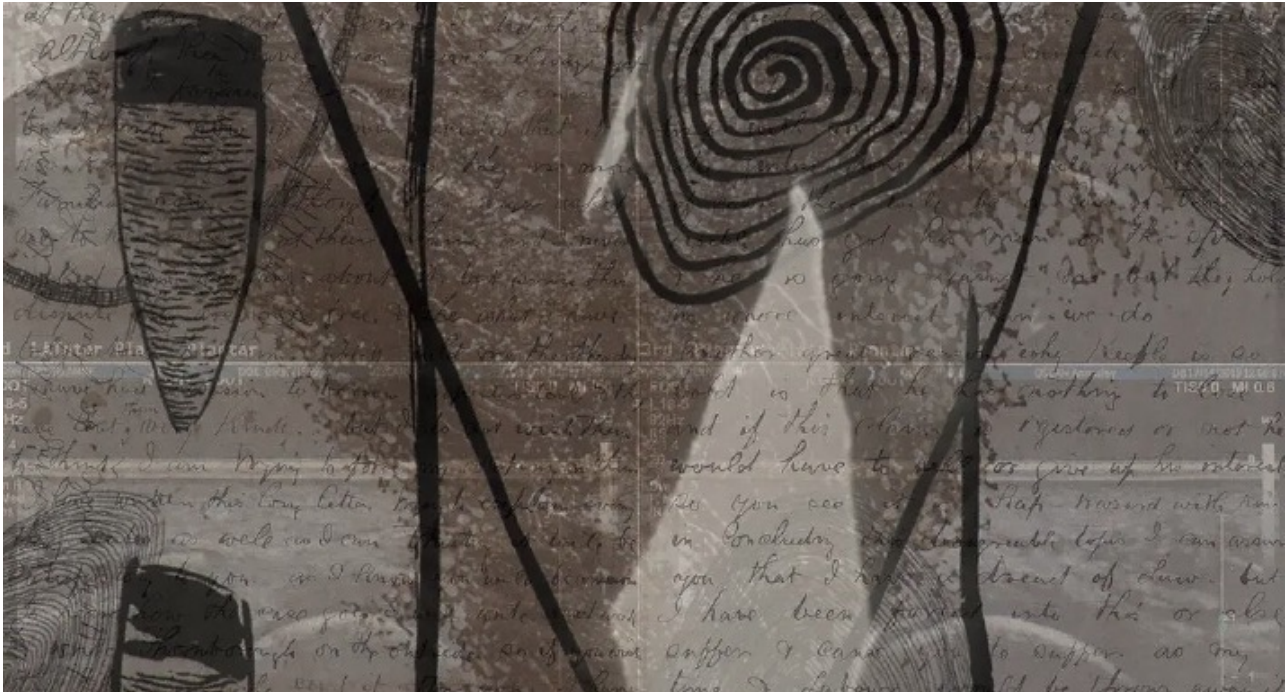


Figure 3. Milani Gallery (September 21, 2023). Still from Shadow Bone, Judy Watson, 2022, Vimeo.

Experimental layout design as a graphic strategy of communication

Chris Ashworth uses an experimental layout design within his practice and has had a strong influence on the visual style of the GSR 1863. Developing a “hybrid aesthetic called Swiss Grit” throughout the 1990’s whilst working on the Ray Gun magazine, Ashworth sought to break new ground by “bringing forward no grids or systems from the previous issue” (Ashworth, n.d). With the basis of Swiss design principles, this gritty, grunge style takes inspiration from the streets,

namely the peeled street signs in Los Angeles. Ashworth then uses this style to communicate “visual puns, subliminal codes, and typographic messages [...] derived from the stories, music or any other related source” for the article he is designing for. Within his practice, Ashworth often employs the technique of overlapped type and layering to convey and communicate ideas in which the subject matter is of a dark or hard-to-describe nature (The Futur Academy, 2019), (Figures 4 and 5).

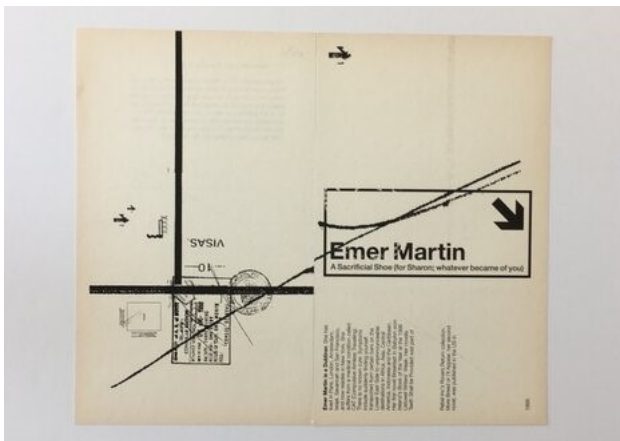


Figure 4. Chris Ashworth, 2000. Double Page Spread from the book: Fortune Hotel, published by Penguin Books in 2000. Edited by Sarah Champion. [https:// ashworth.work/#/skyline/](https://ashworth.work/#/skyline/)



Figure 5. Chris Ashworth, 2009. 2xIntro: On the road with Patti Smith, 88-page Hardback Book. Client: Little Brown, New York, and Michael Stipe (REM). First edition published in 2009. Book layout & design by Ashworth. [https:// ashworth.work/#/maritime/](https://ashworth.work/#/maritime/)

Methodology

Having provided a review of the contextual knowledge underpinning the project, this session will now provide an explanation of the methodologies and methods employed throughout the process of producing the outcome. The use of practice-led approach to Communication Design and the exegetical writing to provide context to the reactive process is recently discussed in: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen

Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

While the primary methodology implemented throughout this practice-led research study is a historiographical inquiry of place as palimpsest, elements of heuristics are also employed as a way of activating deeper exploration and discovery. Methods employed include historical and archival research, field work in the form of site visits and photography, and various forms of prototyping and material testing.

Historiographical Research Approach

Through both the methodology and in design elements of the outcome, this project embodies an unravelling, and a presentation of a portion of the historical palimpsest of the Great South Road through historical research. As defined by Lune and Berg (2017), historiography “attempts to systematically recapture the complex nuances, the people, meanings, events, and even ideas of

the past that have influenced and shaped the present” (pp 159). Historiographical research consists of various data collection methods such as archival research, secondary sources, and field work (Hassan, 2023). Hassan (2023) also points out that one of the final steps within historical research is to communicate your findings “through a research report, academic paper, or other means”.

Heuristic Approach

According to Moustakas (1990), when engaging in heuristic research, “the task of the initial engagement is to discover an intense interest, a passionate concern that calls out to the researcher, one that holds important social meanings and personal, compelling implications” (p. 27). Furthermore, Gray et al., propose that to carry

out successful ideation in research design, one must explore the problem and solution space simultaneously (Gray et al., 2016, p. 1350). Throughout the project, immersion into the topic in the form of field work and site visits to determine a potential solution to the research question, is demonstrative of heuristic exploration in action.

Historical & Archival Research

Before starting the design process, one of the primary methods employed in the project to gather data and content was historical, contextual, and archival research. Noble and Bestley note that the historical researcher “seeks to reveal meaning in the events of the past” (pp. 60) and so various sources, including secondary, were searched to further my understanding of the events that took place during the Land Wars. As described by Hassan (2023), using secondary sources as

a method of data collection “involves analysing published works, such as books, articles, and academic papers, that discuss past events and cultures”. In addition to collecting academic material, archival sites such as DigitalNZ, the Alexander Turnbull Library, the National Library and Papers Past were searched to retrieve content such as photographic negatives and newspaper entries in relation to the Land Wars and Great South Road.

Field Work

Field work in the form of walking and driving the Great South Road became a core part of the research and design process in the initial stages of the project. As Moustakas suggests in Research design and methodology, immersing oneself in the topic in question by “going wide open to discover meanings in everyday observations, conversations, and published works” is a common method of preparation within heuristic inquiry to determine a potential solution (Moustakas, 1990). Taking several walking trips along the Great South Road with a camera and notebook enabled me to gather more local research on my initially broad topic that I may not have found by solely using the internet to continue conducting my research. An encounter with artist, writer, and kaumātua, Sir Haare Williams during the Muru exhibition at Papakura Art Gallery was particularly influential, leading to the identification of the Great South Road’s centrality in the publication I continued my field work by driving to significant

historic locations along the Great South Road. Within field work, Marvell and Simm (2016) argue that “by visiting and looking at a place, an individual can reveal its stories and thus better understand why its form is the way it is, and how that place functions” (pp. 125). Furthermore, a benefit to field work as a data collection method in historical research, as defined by Hassan (2023), is that it can “provide a first-hand understanding of the culture and environment being studied”. This approach not only allowed me to gather valuable content but also led to engaging conversations, often leading to deeper research. For instance, at Rangiriri Pā, I spoke with the niece of Brad Totorewa (chairperson of Te Runanga Ngāti Naho), who mentioned the reconstruction of trenches to retell the New Zealand Land Wars’ history. This prompted further research and the inclusion of information and visual elements on Rangiriri and Meremere Pā’s engineering in the GSR 1863 publication.

Mind mapping and Literature Review

Creating mind-maps and diagrams of recurring themes I had identified in my reading, visits, and observations, as well as establishing a timeline of events helped me to ground my own understanding, as well as identify a specific time period to focus on. I was also able to brainstorm potential ways of visually communicating the story of events through devices such as video, photography, and publication.

Whilst conducting research, I collected a bank of articles and insights that I found significant or important in explaining the events that took place at certain times and locations on the Great South Road. I was then able to select and collate extracts from historians and authors to construct a compelling narrative to story tell the events surrounding 1863 in a chronological order.

Photography

Much of the fieldwork involved photography to gather content and record findings. I used software like Adobe Capture and Illustrator to extract, manipulate, and layer textures, patterns, and details from these images, creating a library for spread design. A macro lens captured high-resolution close-up details for digital conversion to vectors.

Some archival research photographs aided in locating and replicating original shots during field visits. Though pinpointing the exact spot was challenging, this rephotography process allowed for three full-page spreads in the publication, presenting a contemporary photograph alongside the original, overlaid as an insert.

Drafting and Planning

Gathering a large amount of written material and visual content enabled me to list and categorise this to draft the different sections of the book. I could then determine the most appropriate format of the publication. Flat plan layouts were employed to establish which information and content would go where. This process

also helped me to identify certain extracts that were unneeded and could be removed. In initial format planning, coloured paper was used to experiment and establish different signature sizes and positions within the publication, as well as determine where smaller inserts could be placed.

Prototyping and Material Testing

Throughout the project, multiple physical prototypes were produced to either validate or assess certain design choices such as paper stock, printing quality and binding styles that all affect the functionality and appearance of the outcome. An evolution of low, mid, and high-fidelity prototypes can be seen in Figure... I was able to experiment with and improve my binding technique to a high standard for the outcome. Creating prototypes also enabled me to gather critical feedback on

elements that worked within the design, as well as those that needed revisiting or removing entirely. Due to the nature of the archived material, I was using for the interactive insert elements of the publication, material testing by printing on to newsprint, rice paper, butter paper and drafting film was undertaken to identify which appeared the most authentic and realistic. Prior knowledge of screen printing was utilised to test and create the cover and end pages of the publication design.

Summary

Field work played a pivotal role in refining the project's focus, thanks to site visits and in-depth conversations with local experts. Photography emerged as a vital tool in recording and documenting findings, contributing to the project's visual and narrative elements. Physical prototypes

were vital in validating and refining design choices, with specific attention to paper stock, printing quality, and binding styles. Material testing and screen printing were pivotal in enhancing the final publication's authenticity and aesthetic quality.

Critical Commentary

This session offers a critical commentary that discusses the various design considerations of the outcome and the reasons behind them. Areas covered include, overall design and narrative, layout and typography choices, format and paper stock, colour choices, and interactive elements of the book.

Overall Design Intention and Narrative Structure

Most people I spoke to had heard of the Great South Road but had little idea of its history and why it was built, let alone the lasting impact of the events that took place on it.

The overall decision to create an interactive book to story tell the events of 1863, was to provide a bitesize book covering an element of local history, that was not too extensive compared with traditional history books. The book is designed to act as a doorway to encourage the reader to learn more about local and national histories of Aotearoa.

Inspired by the narrative of the Muru mural, the narrative of GSR1863 is set in a chronological way that begins with a brief overview of life in Aotearoa and the events leading up to the construction of the road. This is followed by a section that covers the events during the road's construction that then leads into the invasion of the Waikato. Featured at the end and woven through the narrative are impacts of the invasion and events on Māori, as well as a reflection to provoke further consideration and exploration.

Layout and Typography

The visual style of the publication takes a large amount of inspiration from Chris Ashworth's 'Swiss Grit' experimental layout and page design. His use of destructive techniques and multiple layers creates imperfect features that are of a raw, gritty, and grungy aesthetic. A minimal, clean layout was not the appropriate design style to convey the messy, hostile nature of war and conflict. Distressed, weathered effects, along with grainy photocopy textures, were applied to most spreads to emulate and express a historical appearance. Some spreads are intentionally busy, with multiple layers, lines and other overlapping textural elements to create a sense of tension. Others provide more white space to provide the reader with breathing space and to create a sense of reflection.

Swiss Grit was selected as the display typeface and used to bring attention to phrases or statements drawn from the main body of the text, as well as titles of different sections. Inspired by the Letraset decals often used by designers like Ashworth, Swiss Grit typeface is a broken Helvetica based typeface full of flaws and imperfections (Behance, 2020). This best portrayed the gritty, imperfect connotations of the time period and theme. The geometric sans serif typeface, Montserrat, was chosen for the body copy due to its high legibility and versatility. It has a wide range of weights and importantly, supports macrons, which was a large factor in the decision.

Format, Binding and Paper Stock

A physical book format was chosen so that it gave the reader the opportunity to hold, learn and unfold layers of history in their hands. The book was intentionally hand-bound using a Coptic method of bookbinding, creating an exposed spine. In a metaphorical sense, the exposed spine is symbolic of exposing the secrets and hidden history of the road. As an ancient binding style, it provided more of a connection to history as it is resemblant of a historic book. Practicality wise, the Coptic binding was the best option for including the inserts, while also allowing for the book to be laid flat for studying map elements. A Swiss bound hard cover was also chosen for

this reason, while providing a protective cover and allowing visibility of the binding inside.

To add to the element of texture, Fabriano Academia drawing paper was chosen to print most of the spreads onto. Being made of acid-free, lignin free cellulose, it also contributes towards the durability of the book. The appearance and finish of the printed content by regular printers onto the paper stock was preferred over other paper stocks and general copy paper. The alternative clay toned Fabriano paper stock was chosen to break up and add an element of variation to the book, while allowing visual aspects such as the maps and typographic components to stand out.

Colour

The black and white colour scheme of the book was chosen as it is reminiscent of a road itself. Importantly, the off-white clay colour was used to screen print the cover design onto black fabric as a way of indicating to a potential reader that the content was concerned with a road. Within the book itself, not only does black and white provide

sharp contrast and an element of timelessness, but it also speaks more directly to the reader. It also created a more consistent and coherent visual identity for the publication alongside the archived black and white photographs. Black was also considered the most appropriate to convey the dark themes of the content and history.

Physical Inserts

The intention of the project was to reveal the history of the creation of the Great South Road hidden beneath layers of accumulated history. Although palimpsest style digital and physical collage techniques were created and applied to various spreads, an element of interactivity was required to further engage the reader. This prompted me to include physical inserts consisting of archived photographs,

documents and maps that were printed on to either butter paper or newsprint. The effect of the photographs printed on butter paper created an aesthetic of old photographic slides, while the newsprint documents and map emulated a fragile, archival effect. This added another dimension to the book and created an element of authenticity, allowing the reader to feel like they were physically unfolding the layers of history.

Rephotography Spreads

As cited by Bate (2010), the late German sociologist, cultural critic, and film theorist, Siegfried Kracauer compares the work of historiography to photography and argues that their common denominator of historical narrative bonds their respective aims together. While visiting the various locations of significance, I often felt myself in a state of reflection and could not help but feel a sense of atmospheric nostalgia that I wanted to recreate to aid in the

storytelling and visualisation. Creating three rephotographic spreads in the book by juxtaposing old and modern photos allows the viewer to compare the then and now of the landscape surrounding various parts of the Great South Road. By using recognisable locations, a sense of familiarity is created for the reader, while providing them with a method of visualising the history to connect it to when they are in or see that place.

Summary

These design considerations have combined to create a publication that not only educates but also immerses the reader in the complex layers of history hidden beneath the surface of the

Great South Road. The visual and interactive elements work harmoniously to engage and provoke reflection, ensuring that the historical narrative is both accessible and memorable.

Conclusion

GSR1863 is a research exploration in the form of a publication that introduces the history and reasons behind the construction of the Great South Road in a compact and visual way. This article has highlighted key aspects of the research and design process, from conception to producing the final artefact. Most notable is the rich research and content that field work provided as a core method of the design process. Prototyping was a crucial element in identifying issues with, or validating, format, type size and legibility, paper stock choices, and insert positioning.

Living on the Great South Road itself, the journey through this study in heuristically exploring the solution space also became somewhat of an exploration of my own identity and sense of place as an immigrant to Aotearoa. Within this project, I have also rediscovered my interest in photography and digital collage and how these can be used and manipulated as a tool of communication. New skills have been obtained yet again, this time in the form of book binding and making, research organisation and collation, and ink mixing for

screen printing. I was also able to draw on my existing knowledge of screen printing to create a visual exciting book cover. Over the course of this project, and in making multiple prototypes, I have developed and keen interest and enjoyment in book binding that I am eager to pursue further. Challenges faced were during the rephotography process, in often not being able to pinpoint an exact position to capture the photograph of the location.

Research during this project highlighted an ignorance of historical events that have taken place in Aotearoa, and the importance of bringing more awareness to local history. My hopes are that GSR1863 can contribute towards creating a better future by encouraging New Zealanders to look back in order to move forward. Further research opportunities could include a deeper exploration of the impacts that colonisation has had on Māori communities and Aotearoa and finding ways to communicate this. Avenues of expansion for GSR1863 could be to communicate the history of other significant locations in Aotearoa in a similar style.

GSR 1863:

Uma exploração de pesquisa orientada pela prática que revela histórias locais por meio de um design de publicação interativo

Palavras-chave

Aotearoa, Fotografia, Pesquisa orientada pela prática, Design de publicação, Great South Road.

Resumo

Este artigo considera um projeto de pesquisa orientado pela prática que aborda a importância de lembrar as histórias locais por meio de uma exploração da Great South Road, em Auckland, Aotearoa, Nova Zelândia. O projeto tem como objetivo utilizar o design de publicação interativa para comunicar visualmente os eventos amplamente desconhecidos que ocorreram no período que envolveu a construção da Great South Road e sua importância na eventual invasão de Waikato pelas forças da Coroa. A metodologia envolvida nesta pesquisa consistiu em uma abordagem historiográfica aliada à heurística, empregando métodos como pesquisa histórica e de

arquivos, trabalho de campo e revisão da literatura. A estética visual do sistema de design baseia-se em um layout experimental e na aplicação de texturas desgastadas e desgastadas pelo tempo para comunicar e emular uma estética histórica de tempo de guerra. A publicação inclui elementos interativos na forma de fotografias e documentos de arquivo inseridos para promover um envolvimento mais profundo, bem como recursos de refotografia. O objetivo geral da pesquisa e seu resultado é abordar o desconhecimento da difícil história de Aotearoa entre muitos neozelandeses e lançar luz sobre as repercussões duradouras dos eventos de colonização em nossa sociedade atual.

Introdução

Os lugares e espaços cotidianos que usamos e ocupamos representam um palimpsesto histórico e geográfico do passado sempre presente. Compreender a história de Aotearoa (Nova Zelândia) é vital para abordar questões sociais e de desigualdade. Este artigo analisa uma exploração de pesquisa criativa conduzida pela prática que considera como um design de publicação interativa pode ajudar a trazer à consciência um elemento da história esquecida e difícil em Aotearoa. A publicação GSR1863 apresenta e revela a história esquecida da Great South Road de uma forma visual e envolvente que, por sua vez, funciona como um trampolim para que os leitores se envolvam e explorem ainda mais a história local e nacional.

O artigo está dividido em três seções. A primeira discute a revisão contextual do conhecimento e

oferece uma visão geral da pesquisa que sustenta o estudo em termos da questão em si e de outros profissionais criativos que abordam questões semelhantes. A segunda seção oferece uma visão das duas principais metodologias, uma abordagem historiográfica aliada à heurística, bem como métodos de design, incluindo pesquisa histórica e de arquivos, revisão da literatura e prototipagem, que foram utilizados durante todo o processo. A seção final trata de um comentário crítico das escolhas de design no artefato final, explicando a escolha de cores, o formato e o papel, bem como os elementos interativos da publicação. Uma seção de encerramento concluirá o artigo, discutindo os insights de aprendizagem, uma reflexão e o potencial de pesquisa e expansão futuras.

Revisão Contextual

Esta sessão apresenta uma análise do conhecimento contextual que sustenta e informa este projeto. Dividida em três seções, a primeira apresenta uma visão geral da importância de lembrar aspectos mais obscuros da história nacional de Aotearoa e por que ela é frequentemente ignorada ou esquecida. A segunda

considera a história local, o significado da Great South Road, uma publicação na qual ela é um ponto focal e uma exposição centrada nas Land Wars e nos impactos coloniais. A terceira seção explora dois profissionais criativos cujos estilos e técnicas tiveram um impacto na direção visual da publicação GSR1863.

Lembrança seletiva e assentamento como esquecimento da história em Aotearoa, Nova Zelândia

Em 2014, o primeiro-ministro, John Key, declarou em uma entrevista de rádio que acreditava que a Nova Zelândia era um dos únicos países do mundo que foi colonizado pacificamente. Isso destacou uma crença amplamente difundida por alguns

neozelandeses de que a experiência da colonização em Aotearoa foi benigna em comparação com outros países colonizados (Wynyard, 2019). Essa crença decorre da necessidade dos “neozelandeses” de esquecer a violência física, cultural e econômica

perpetrada pelos colonizadores sobre os maoris (e outros) a fim de criar uma nação dominada pelos pākehās que assimilou à força os maoris aos modos pākehās (Bell et al., 2022). Na terminologia de Stephen Turner, “assentamento como esquecimento” engloba um processo duplo de esquecimento: desconsiderar o trauma e a perda ligados à migração, bem como ignorar a violência perpetrada contra o povo maori que

desempenhou um papel no estabelecimento do assentamento (Turner, 1999). O ato de esquecer e evadir deliberadamente os eventos históricos é particularmente prejudicial, pois permite o controle dos Pākehā e mantém o domínio contínuo do colonialismo (Bell et al., 2022). Por sua vez, isso levou à ignorância da difícil história de Aotearoa entre muitos neozelandeses.

A importância de se lembrar de histórias difíceis

Criar uma conscientização sobre histórias locais e difíceis é fundamental para educar as pessoas sobre a história de suas comunidades e os impactos desses eventos (Parahi, 2021). As histórias das atrocidades cometidas pelas forças imperiais britânicas permaneceram em grande parte desconhecidas ou não reconhecidas pelos neozelandeses que não são descendentes dos atacados (O'Malley & Kidman, 2017). Com as mudanças em andamento no currículo de história do ensino médio da Nova Zelândia, parece que não há melhor momento para relembra-
nosso

passado a fim de compreender nossa sociedade no presente e vislumbrar um futuro compartilhado (Bell et al., 2022), uma campanha de engajamento público sobre o esboço do conteúdo curricular nas escolas de Aotearoa conduzida pelo Te Tāhuhu o te Mātauranga (Ministério da Educação) constatou que o aspecto selecionado com mais frequência tanto entre os ākonga (alunos) quanto entre os kaiako (professores) foi a oportunidade de aprender mais sobre e reconhecer a história e as histórias Māori locais, regionais ou nacionais (Te Tāhuhu o te Mātauranga (Ministério da Educação), 2021).

O significado da Great South Road

Percorrendo todo o caminho de Newmarket, no centro de Tāmaki Makaurau, passando por Waikato até Ōhaupō, a Great South Road é a estrada mais longa de Aotearoa e tem um passado significativamente trágico. Construída no início da década de 1860 pelas tropas imperiais britânicas, a seção da estrada que vai de Drury para o sul “é um mapa da guerra da Coroa contra o povo de Waikato” (Kerr, 2021). No artigo de Florence Kerr, *Highway to Hell*, o

professor de história e kaumatua Tainui, Tom Roa, explica que a construção da Great South Road foi o punhal no coração do que poderia ter sido um relacionamento muito próspero entre os maori e os pākehā. Roa e seu colega historiador, O'Malley, compartilham a crença de que mais neozelandeses deveriam conhecer a história da Great South Road e como esse conhecimento pode ser usado para “tecer um novo começo para o futuro da Aotearoa Nova Zelândia” (Kerr, 2021).

**Sir Haare Williams, Charles Williams,
Janine Williams, Nigel Borell (2023) Muru**

A exposição Muru explora os impactos da história local de Waikato e Papakura a partir de uma perspectiva maori, concentrando-se no conceito de "muru" - a restauração da justiça e do equilíbrio em resposta a danos ou descrédito (Matariki Festival, n.d). Várias técnicas, incluindo caligrafia, aerógrafo e tinta spray, foram usadas em camadas para criar um mural impressionante exibido na

Biblioteca Sir Edmund Hillary. A narrativa do mural se desdobra em três seções: a era pré-Pākehā, retratada em tons azuis frios; os tons escuros e ardentes representando a colonização e o sofrimento; e a última seção em dourado e amarelo, com desenhos kowhaiwhai, simbolizando esperança e reflexão (Figura1).

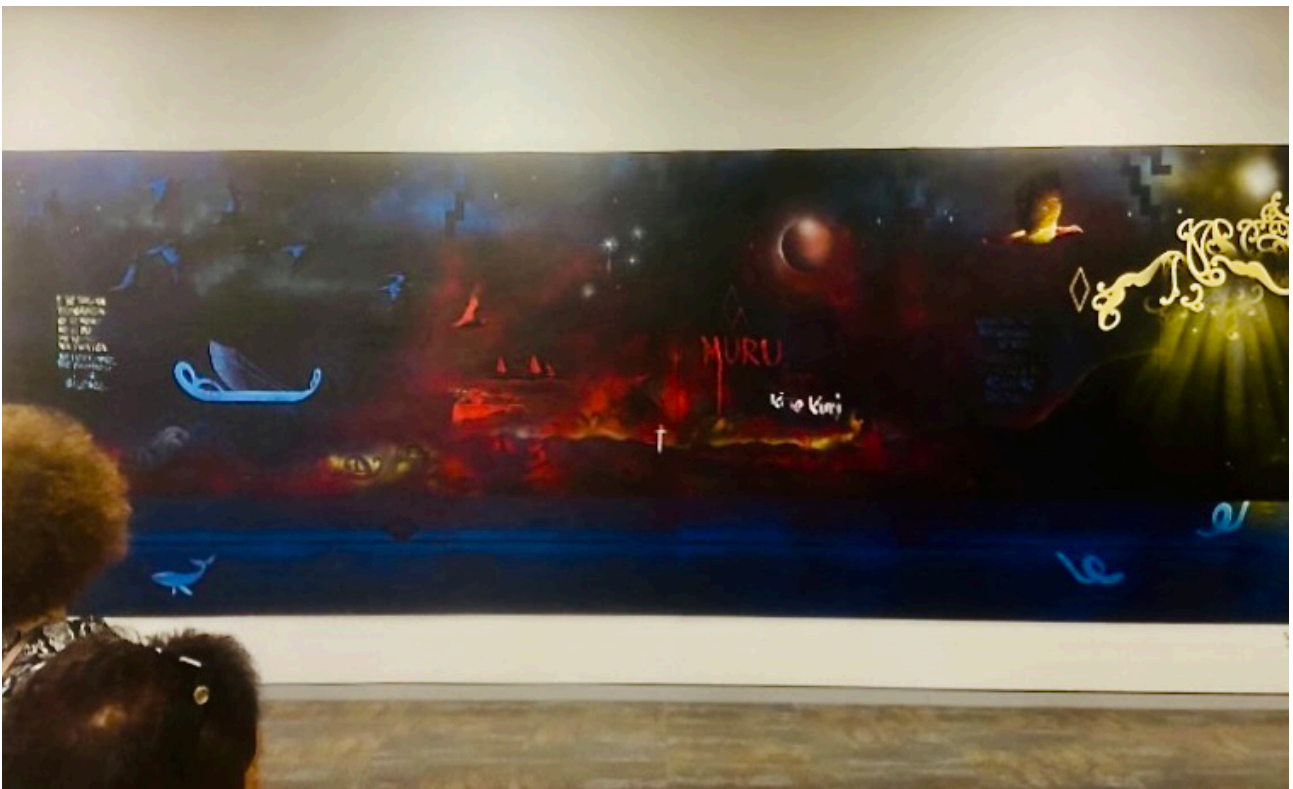


Figura 1. Fotografia do Muru Mural tirada durante minha viagem à Biblioteca Sir Edmund Hillary, Papakura.

Scott Hamilton (2018) Ghost South Road

Ghost South Road, de autoria do sociólogo Scott Hamilton, entrelaça relatos históricos e fotos arquivadas da Great South Road, desde sua construção até o presente. As fotos contemporâneas de Paul Janman e Ian Powell, em cores e em preto e branco, capturadas durante sua jornada a pé ao longo da estrada, fornecem

um componente visual contrastante e relacionável (Figura 2). Hamilton revisita sua infância por meio de “Ghost South Road” para concretizar e descobrir a verdade por trás dos eventos históricos da estrada que, quando criança, foram em grande parte reduzidos a histórias de fantasmas (RNZ, 2018).

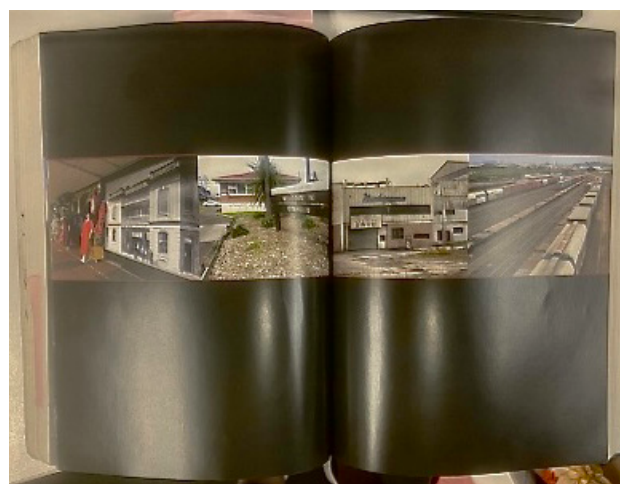
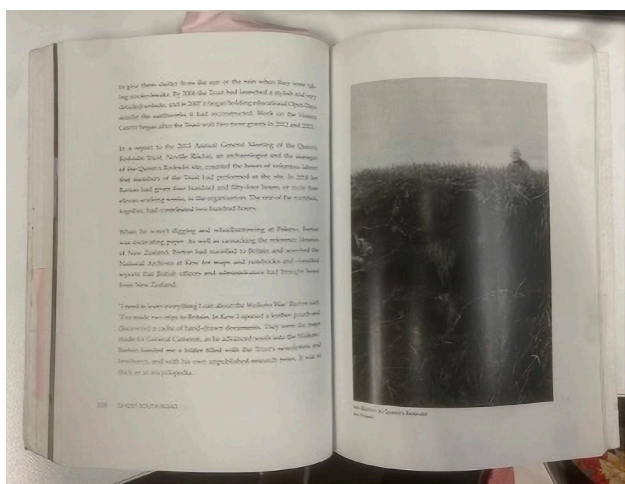


Figura 2. Fotografias de spreads da Ghost South Road.

Métodos visuais de comunicação

Camadas de material de arquivo para comunicar histórias coloniais ocultas

Judy Watson (2022) Shadow Bone

Watson é uma artista indígena contemporânea da Austrália, cujo “trabalho frequentemente se preocupa em desenterrar histórias ocultas de experiências indígenas australianas sob o colonialismo” e a violência contra o povo aborígene (MutualArt, n.d.). Em seu trabalho, ela costuma empregar uma técnica de múltiplas camadas composta de materiais arquivados dos Arquivos do Estado de Queensland, como mapas, cartas, documentos e relatórios (MutualArt, n.d.). O curta-metragem

de Watson, Shadow Bone, baseia-se no tema do bloqueio e da negação da história verdadeira e se assemelha a um palimpsesto no qual ela usa técnicas de camadas dos materiais arquivados para representar isso (Watson, 2022), (Figura 3).

Watson considera a história compartilhada da Austrália como algo que “deve ser reconhecido e lembrado” e “navega tanto pelo passado quanto pelo presente” em sua prática como forma de revelar isso” (Watson, 2022) (AGSA, n.d.).

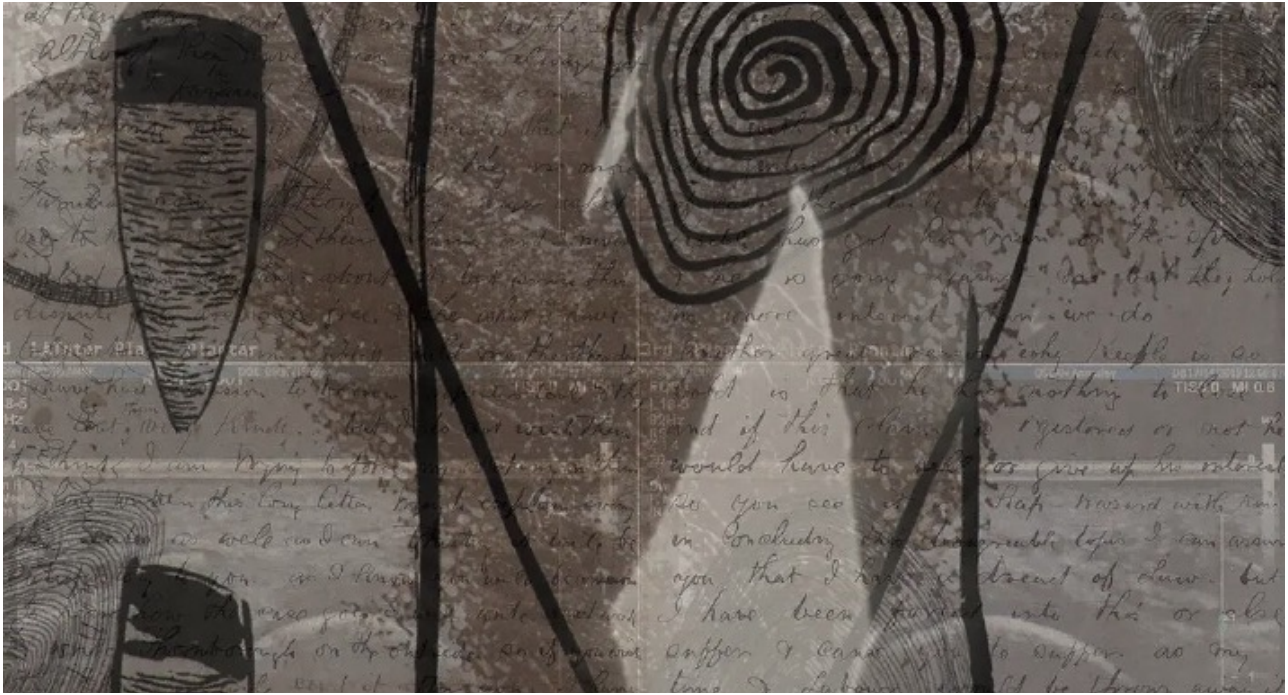


Figura 3. Galeria Milani (21 de setembro de 2023). Forma imóvel Shadow Bone, Judy Watson, 2022, Vimeo.

Design de layout experimental como uma estratégia gráfica de comunicação

Chris Ashworth usa um design de layout experimental em sua prática e teve uma forte influência no estilo visual da GSR 1863. Ao desenvolver uma “estética híbrida chamada Swiss Grit” durante a década de 1990, enquanto trabalhava na revista Ray Gun, Ashworth procurou abrir novos caminhos ao “não apresentar grades ou sistemas da edição anterior” (Ashworth, n.d). Com base nos princípios do design suíço, esse estilo grunge e sombrio se inspira nas ruas, principalmente nas placas de rua descascadas

de Los Angeles. Ashworth usa esse estilo para comunicar “trocadilhos visuais, códigos subliminares e mensagens tipográficas [...] derivados de histórias, músicas ou qualquer outra fonte relacionada” para o artigo para o qual ele está criando. Em sua prática, Ashworth frequentemente emprega a técnica de tipos sobrepostos e camadas para transmitir e comunicar ideias em que o assunto é de natureza obscura ou difícil de descrever (The Futur Academy, 2019), (Figuras 4 e 5).



Figura 4. Chris Ashworth, 2000. Página dupla do livro: Fortune Hotel, publicado pela Penguin Books em 2000. Editado por Sarah Champion. [https:// ashworth.work/#/skyline/](https://ashworth.work/#/skyline/)



Figura 5. Chris Ashworth, 2009. 2xIntro: On the road with Patti Smith, livro de capa dura de 88 páginas. Cliente: Little Brown, Nova York, e Michael Stipe (REM). Primeira edição publicada em 2009. Layout e design do livro por Ashworth. [https:// ashworth.work/#/maritime/](https://ashworth.work/#/maritime/)

Metodologia

Depois de apresentar uma análise do conhecimento contextual que sustenta o projeto, esta sessão explicará as metodologias e os métodos empregados em todo o processo de produção do resultado. O uso da abordagem orientada pela prática para o Design de Comunicação e a escrita exegética para fornecer contexto ao processo de criação foi discutido recentemente em: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis

& Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

Embora a metodologia principal implementada ao longo deste estudo de pesquisa orientado pela prática seja uma investigação historiográfica do lugar como palimpsesto, elementos de heurística também são empregados como forma de ativar a exploração e a descoberta mais profundas. Os métodos empregados incluem pesquisa histórica e de arquivos, trabalho de campo na forma de visitas ao local e fotografia, além de várias formas de prototipagem e testes de materiais.

Abordagem de pesquisa historiográfica

Por meio da metodologia e dos elementos de design do resultado, este projeto incorpora um desvendamento e uma apresentação de uma parte do palimpsesto histórico da Great South Road por meio de pesquisa histórica. Conforme definido por Lune e Berg (2017), a historiografia “tenta recuperar sistematicamente as nuances complexas, as pessoas, os significados, os eventos e até mesmo as ideias do passado que influenciaram

e moldaram o presente” (pp. 159). A pesquisa historiográfica consiste em vários métodos de coleta de dados, como pesquisa em arquivos, fontes secundárias e trabalho de campo (Hassan, 2023). Hassan (2023) também destaca que uma das etapas finais da pesquisa histórica é comunicar suas descobertas “por meio de um relatório de pesquisa, artigo acadêmico ou outros meios”.

Abordagem heurística

De acordo com Moustakas (1990), ao se engajar em uma pesquisa heurística, “a tarefa do engajamento inicial é descobrir um interesse intenso, uma preocupação apaixonada que chame a atenção do pesquisador, que tenha significados sociais importantes e implicações pessoais e convincentes” (p. 27). Além disso, Gray et al. propõem que, para realizar uma

ideação bem-sucedida no projeto de pesquisa, é preciso explorar o espaço do problema e da solução simultaneamente (Gray et al., 2016, p. 1350). Durante todo o projeto, a imersão no tópico na forma de trabalho de campo e visitas ao local para determinar uma possível solução para a pergunta da pesquisa demonstra a exploração heurística em ação.

Pesquisa histórica e de arquivos

Antes de iniciar o processo de design, um dos principais métodos empregados no projeto para coletar dados e conteúdo foi a pesquisa histórica, contextual e de arquivos. Noble e Bestley observam que o pesquisador histórico “procura revelar o significado dos eventos do passado” (pp. 60) e, portanto, várias fontes, inclusive secundárias, foram pesquisadas para aprofundar minha compreensão dos eventos que ocorreram durante as Land Wars. Conforme descrito por Hassan

(2023), o uso de fontes secundárias como método de coleta de dados “envolve a análise de trabalhos publicados, como livros, artigos e trabalhos acadêmicos, que discutem eventos e culturas passados”. Além de coletar material acadêmico, sites de arquivos como DigitalNZ, Alexander Turnbull Library, National Library e Papers Past foram pesquisados para recuperar conteúdo como negativos fotográficos e entradas de jornais relacionados às Land Wars e à Great South Road.

Trabalho de campo

O trabalho de campo, na forma de caminhar e dirigir pela Great South Road, tornou-se uma parte essencial do processo de pesquisa e design nos estágios iniciais do projeto. Como Moustakas sugere em Design e metodologia de pesquisa, mergulhar no tópico em questão “abrindo-se para descobrir significados em observações cotidianas, conversas e trabalhos publicados” é um método comum de preparação dentro da investigação heurística para determinar uma possível solução (Moustakas, 1990). Fazer várias caminhadas ao longo da Great South Road com uma câmera e um caderno de anotações me permitiu reunir mais pesquisas locais sobre o meu tópico inicialmente amplo que eu talvez não tivesse encontrado usando apenas a Internet para continuar a conduzir minha pesquisa. Um encontro com o artista, escritor e kaumātua, Sir Haare Williams, durante a exposição Muru na Papakura Art Gallery foi particularmente influente, levando à identificação da centralidade da Great South Road na publicação. Continuei meu trabalho de campo dirigindo para locais

históricos importantes ao longo da Great South Road. No trabalho de campo, Marvell e Simm (2016) argumentam que “ao visitar e olhar para um lugar, um indivíduo pode revelar suas histórias e, assim, entender melhor por que sua forma é como é e como esse lugar funciona” (pp. 125). Além disso, um benefício do trabalho de campo como método de coleta de dados na pesquisa histórica, conforme definido por Hassan (2023), é que ele pode “proporcionar uma compreensão em primeira mão da cultura e do ambiente que está sendo estudado”. Essa abordagem não só me permitiu coletar conteúdo valioso, mas também levou a conversas envolventes, muitas vezes levando a uma pesquisa mais profunda. Por exemplo, em Rangiriri Pā, conversei com a sobrinha de Brad Totorewa (presidente do Te Runanga Ngāti Naho), que mencionou a reconstrução de trincheiras para recontar a história das Guerras Terrestres da Nova Zelândia. Isso motivou mais pesquisas e a inclusão de informações e elementos visuais sobre a engenharia de Rangiriri e Meremere Pā na publicação GSR 1863.

Mapeamento mental e revisão da literatura

A criação de mapas mentais e diagramas de temas recorrentes que identifiquei em minhas leituras, visitas e observações, bem como o estabelecimento de uma linha do tempo dos eventos, ajudaram-me a fundamentar meu próprio entendimento e a identificar um período específico no qual me concentrar. Também pude fazer um brainstorming de possíveis maneiras de comunicar visualmente a história dos eventos por meio de dispositivos como vídeo, fotografia e publicação.

Durante a pesquisa, reuni um banco de artigos e percepções que considerei significativos ou importantes para explicar os eventos que ocorreram em determinados momentos e locais da Great South Road. Pude, então, selecionar e reunir trechos de historiadores e autores para construir uma narrativa convincente que contasse os eventos de 1863 em ordem cronológica.

Fotografia

Grande parte do trabalho de campo envolveu fotografia para reunir conteúdo e registrar descobertas. Usei softwares como o Adobe Capture e o Illustrator para extrair, manipular e colocar em camadas texturas, padrões e detalhes dessas imagens, criando uma biblioteca para o design de propagação. Uma lente macro capturou detalhes em close-up de alta resolução para conversão digital em vetores.

Algumas fotografias de pesquisa de arquivo ajudaram a localizar e reproduzir as fotos originais durante as visitas de campo. Embora a identificação do local exato tenha sido um desafio, esse processo de refotografia permitiu três páginas inteiras na publicação, apresentando uma fotografia contemporânea ao lado da original, sobreposta como um encarte.

Elaboração e planejamento

A coleta de uma grande quantidade de material escrito e conteúdo visual me permitiu listar e categorizar esse material para elaborar as diferentes seções do livro. Assim, pude determinar o formato mais adequado para a publicação. Foram utilizados layouts planos para estabelecer quais informações e conteúdos seriam colocados onde.

Esse processo também me ajudou a identificar determinados trechos que não eram necessários e que poderiam ser removidos. No planejamento inicial do formato, foi usado papel colorido para experimentar e estabelecer diferentes tamanhos e posições de assinaturas dentro da publicação, bem como determinar onde poderiam ser colocadas as inserções menores.

Prototipagem e teste de materiais

Durante todo o projeto, vários protótipos físicos foram produzidos para validar ou avaliar determinadas escolhas de design, como papel, qualidade de impressão e estilos de encadernação, que afetam a funcionalidade e a aparência do resultado. Uma evolução dos protótipos de baixa, média e alta fidelidade pode ser vista na Figura... Pude experimentar e aprimorar minha técnica de encadernação para obter um alto padrão para o resultado. A criação de protótipos também me permitiu obter feedback crítico sobre os elementos

que funcionavam no design, bem como aqueles que precisavam ser revisados ou totalmente removidos. Devido à natureza do material arquivado que eu estava usando para os elementos de inserção interativa da publicação, foram realizados testes de material por meio da impressão em papel jornal, papel de arroz, papel manteiga e filme de rascunho para identificar o que parecia mais autêntico e realista. O conhecimento prévio de impressão em tela foi utilizado para testar e criar a capa e as páginas finais do design da publicação.

Resumo

O trabalho de campo desempenhou um papel fundamental no refinamento do foco do projeto, graças às visitas ao local e às conversas aprofundadas com especialistas locais. A fotografia surgiu como uma ferramenta vital para registrar e documentar as descobertas, contribuindo para os elementos visuais e narrativos

do projeto. Os protótipos físicos foram essenciais para validar e refinar as escolhas de design, com atenção específica ao papel, à qualidade de impressão e aos estilos de encadernação. Os testes de materiais e a impressão em tela foram fundamentais para aprimorar a autenticidade e a qualidade estética da publicação final.

Comentário Crítico

Esta sessão oferece um comentário crítico que discute as várias considerações de design do resultado e as razões por trás delas. As áreas abordadas incluem o design geral e a narrativa, as opções de layout e tipografia, o formato e o papel, as opções de cores e os elementos interativos do livro.

Intenção geral do projeto e estrutura narrativa

A maioria das pessoas com quem conversei já tinha ouvido falar da Great South Road, mas tinha pouca ideia de sua história e do motivo pelo qual foi construída, muito menos do impacto duradouro dos eventos que ocorreram nela.

A decisão geral de criar um livro interativo para contar a história dos eventos de 1863 foi a de oferecer um livro de tamanho reduzido que abrangesse um elemento da história local, que não fosse muito extenso em comparação com os livros de história tradicionais. O livro foi projetado para funcionar como uma porta de entrada para

incentivar o leitor a aprender mais sobre as histórias locais e nacionais de Aotearoa.

Inspirada na narrativa do mural Muru, a narrativa da GSR1863 é definida de forma cronológica, começando com uma breve visão geral da vida em Aotearoa e os eventos que levaram à construção da estrada. Em seguida, há uma seção que cobre os eventos durante a construção da estrada e que leva à invasão de Waikato. No final e em meio à narrativa, são apresentados os impactos da invasão e dos eventos sobre os maoris, bem como uma reflexão para provocar mais considerações e explorações.

Layout e tipografia

O estilo visual da publicação se inspira em grande parte no layout experimental e no design de página "Swiss Grit" de Chris Ashworth. Seu uso de técnicas destrutivas e de várias camadas cria características imperfeitas com uma estética crua, arenosa e suja. Um layout minimalista e limpo não era o estilo de design adequado para transmitir a natureza desordenada e hostil da guerra e do conflito. Efeitos desgastados e desgastados pelo tempo, juntamente com texturas de fotocópia granuladas, foram aplicados à maioria das páginas para emular e expressar uma aparência histórica. Algumas folhas são intencionalmente ocupadas, com várias camadas, linhas e outros elementos texturais sobrepostos para criar uma sensação de tensão. Outras oferecem mais espaço em branco para dar ao leitor espaço para respirar e criar uma sensação de reflexão.

A Swiss Grit foi selecionada como a fonte de exibição e usada para chamar a atenção para frases ou declarações extraídas do corpo principal do texto, bem como para títulos de diferentes seções. Inspirada nos decalques Letraset frequentemente usados por designers como Ashworth, a fonte Swiss Grit é uma fonte quebrada baseada em Helvetica, cheia de falhas e imperfeições (Behance, 2020). Isso retratou melhor as conotações imperfeitas e corajosas do período e do tema. A fonte sem serifa geométrica Montserrat foi escolhida para o texto do corpo devido à sua alta legibilidade e versatilidade. Ela tem uma ampla variedade de pesos e, o que é mais importante, suporta macrons, o que foi um fator importante na decisão.

Formato, encadernação e papel

O formato de livro físico foi escolhido para dar ao leitor a oportunidade de segurar, aprender e desdobrar camadas de história em suas mãos. O livro foi intencionalmente encadernado à mão usando um método copta de encadernação, criando uma lombada exposta. Em um sentido metafórico, a lombada exposta simboliza a exposição dos segredos e da história oculta da estrada. Por ser um estilo de encadernação antigo, ele proporcionou uma conexão maior com a história, pois se assemelha a um livro histórico. Em termos práticos, a encadernação copta foi a melhor opção para incluir os encartes e, ao mesmo tempo, permitir que o livro fosse colocado na horizontal para o estudo dos elementos do mapa. Uma capa dura com encadernação suíça também foi escolhida por esse motivo, fornecendo

uma capa protetora e permitindo a visibilidade da encadernação interna.

Para aumentar o elemento de textura, o papel de desenho Fabriano Academia foi escolhido para imprimir a maior parte das páginas. Por ser feito de celulose sem ácido e sem lignina, ele também contribui para a durabilidade do livro. A aparência e o acabamento do conteúdo impresso por impressoras comuns nesse tipo de papel foram preferidos em relação a outros tipos de papel e ao papel para cópia em geral. O papel alternativo Fabriano em tom argiloso foi escolhido para dividir e acrescentar um elemento de variação ao livro, permitindo que aspectos visuais, como os mapas e os componentes tipográficos, se destacassem.

Cor

O esquema de cores preto e branco do livro foi escolhido porque lembra uma estrada. É importante ressaltar que a cor de argila esbranquiçada foi usada para imprimir o design da capa em um tecido preto como uma forma de indicar ao leitor em potencial que o conteúdo se referia a uma estrada. Dentro do próprio livro, o preto e branco não apenas oferece um contraste nítido e um

elemento de atemporalidade, mas também fala mais diretamente com o leitor. Ele também criou uma identidade visual mais consistente e coerente para a publicação, juntamente com as fotografias em preto e branco arquivadas. A cor preta também foi considerada a mais apropriada para transmitir os temas sombrios do conteúdo e da história.

Inserções físicas

A intenção do projeto era revelar a história da criação da Great South Road escondida sob camadas de história acumulada. Embora técnicas de colagem digital e física no estilo palimpsesto tenham sido criadas e aplicadas a várias páginas, foi necessário um elemento de interatividade para envolver ainda mais o leitor. Isso me levou a incluir inserções físicas que consistiam em fotografias, documentos e mapas arquivados que foram

impressos em papel manteiga ou papel jornal. O efeito das fotografias impressas em papel manteiga criou uma estética de slides fotográficos antigos, enquanto os documentos e mapas em papel jornal emularam um efeito frágil de arquivo. Isso acrescentou outra dimensão ao livro e criou um elemento de autenticidade, permitindo que o leitor sentisse que estava fisicamente desdobrando as camadas da história.

Rephotography Spreads

Conforme citado por Bate (2010), o falecido sociólogo, crítico cultural e teórico do cinema alemão Siegfried Kracauer compara o trabalho da historiografia à fotografia e argumenta que o denominador comum da narrativa histórica e seus respectivos objetivos. Ao visitar os vários locais importantes, muitas vezes me senti em um estado de reflexão e não pude deixar de sentir uma sensação de nostalgia atmosférica que eu queria recriar para ajudar na narrativa e na visualização.

A criação de três seções refotográficas no livro, com a justaposição de fotos antigas e modernas, permite que o espectador compare o antes e o agora da paisagem em torno de várias partes da Great South Road. Com o uso de locais reconhecíveis, cria-se um senso de familiaridade para o leitor e, ao mesmo tempo, fornece-se a ele um método de visualizar a história para conectá-la quando estiver no local ou o vir.

Resumo

Essas considerações de design foram combinadas para criar uma publicação que não apenas educa, mas também mergulha o leitor nas complexas camadas de história escondidas sob a superfície

da Great South Road. Os elementos visuais e interativos funcionam harmoniosamente para envolver e provocar reflexão, garantindo que a narrativa histórica seja acessível e memorável.

Conclusão

A GSR1863 é uma exploração de pesquisa na forma de uma publicação que apresenta a história e as razões por trás da construção da Great South Road de forma compacta e visual. Este artigo destacou os principais aspectos do processo de pesquisa e design, desde a concepção até a produção do artefato final. O mais notável é a rica pesquisa e o conteúdo que o trabalho de campo proporcionou como um método central do processo de design. A prototipagem foi um elemento crucial para identificar problemas ou validar o formato, o tamanho e a legibilidade do tipo, as opções de papel e o posicionamento do encarte.

Morando na própria Great South Road, a jornada desse estudo na exploração heurística do espaço da solução também se tornou, de certa forma, uma exploração de minha própria identidade e senso de lugar como imigrante em Aotearoa. Nesse projeto, também redescobri meu interesse por fotografia e colagem digital e como elas podem ser usadas e manipuladas como uma ferramenta de comunicação. Novas habilidades foram adquiridas mais uma vez, desta vez na forma de encadernação e confecção de livros, organização e agrupamento de pesquisas e mistura de tintas para impressão em

tela. Também pude aproveitar meu conhecimento existente sobre impressão em tela para criar uma capa de livro visualmente interessante. No decorrer desse projeto, e ao fazer vários protótipos, desenvolvi um grande interesse e prazer na encadernação de livros, que estou ansioso para continuar. Os desafios enfrentados foram durante o processo de refotografia, pois muitas vezes não era possível identificar uma posição exata para capturar a fotografia do local.

A pesquisa durante este projeto destacou a ignorância dos eventos históricos que ocorreram em Aotearoa e a importância de se conscientizar mais sobre a história local. Minha esperança é que o GSR1863 possa contribuir para a criação de um futuro melhor, incentivando os neozelandeses a olharem para trás para poderem seguir em frente. Outras oportunidades de pesquisa poderiam incluir uma exploração mais profunda dos impactos que a colonização teve nas comunidades maoris e em Aotearoa e encontrar maneiras de comunicar isso. As avenidas de expansão para o GSR1863 poderiam ser a comunicação da história de outros locais importantes em Aotearoa em um estilo semelhante.

References

- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Ashworth, C. (n.d.). *Chris Ashworth: Ray Gun*. <https://ashworth.work/#/weite/>
- Bate, D. (2010) *The Memory of Photography, photographs*, 3:2, 243-257, DOI: 10.1080/17540763.2010.499609
- Behance. (2020.). *Swiss Grit – Fee Display Font*. <https://www.behance.net/gallery/97512509/SWISS-GRIT-FREE-DISPLAY-FONT>
- Bell, A. (1996). 'We're just New Zealanders': Pākehā identity politics. In P. Spoonley, G.
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Pearson, & C. Macpherson (Eds.), *Nga patai: Racism and ethnic relations in Aotearoa/New Zealand* (pp. 144–158). Dunmore Press.
- Bell, A., Russell, E. Aotearoa New Zealand's New National History Curriculum and Histories of Mourning. *NZ J Educ Stud* 57, 21–35 (2022). <https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.1007/s40841-021-00231-2>
- Chandler, S. (2023). *Tips to compiling an anthology book*. Nonfiction Authors Association. <https://nonfictionauthorsassociation.com/tips-to-compiling-an-anthology-book>
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Collins, B., & Stewart, L. (2023b). *What is an anthology? Become a Writer Today*. <https://becomeawritertoday.com/what-is-an-anthology/>
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- GSA. (n.d.). *Curator's Insight - string over water (alkurri kingkarri wanami) and spine and teeth (mundirri banga mayi)*. The Art Gallery of South Australia. <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/about/australian-art/curators-insight-string-over-water-alkurri-kingkarri-wanami-and-spine-and-teeth-mundirri-banga-mayi/>
- Gray, Colin & Seifert, Colleen & McKilligan, Seda & Daly, Shanna & Gonzalez, Richard. (2016). What is the Content of "Design Thinking"? Design Heuristics as Conceptual Repertoire. *International Journal of Engineering Education*. 32. 1349-1355.
- Harper, L. (1999). *Radical Graphics/Graphic Radicals*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA4771392X>
- Hassan, M. (2023, August 15). Historical research - types, methods and examples. Research Method. <https://researchmethod.net/historical-research/>
- Kidman, J., O'Malley, V., MacDonald, L., Roa, T., & Wallis, K. (2022). Remembering the Past on the Road to War: Journeying Down the Great South Road. *Fragments from a Contested Past: Remembrance, Denial and New Zealand History*. (page number range) Bridget Williams Books. <https://doi.org/10.7810/9781990046483>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691

- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Lune, H., & Berg, B. (2017). *Qualitative research methods for the social sciences, global edition*. Pearson Education, Limited.
- Marshall, D. J., Staeheli, L. A., Smaira, D., & Kastrisianakis, K. (2017). Narrating palimpsestic spaces. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 49(5), 1163-1180. https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.1177/0308518X17690531
- Marvell, A., & Simm, D. (2016). Unravelling the geographical palimpsest through fieldwork: discovering a sense of place. *Geography*, 101(3), 125–136. https://www.jstor.org/stable/26546732
- Matariki Festival. (n.d.). *Muru*. Retrieved October 3, 2023, from https://www.matarikifestival.org.nz/2023/muru/
- Milani Gallery. (2023, September 21). *Judy Watson, shadow bone, 2022* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/746716042/6759789081?ts=313000&share=copy
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Moustakas, C. (1990). *Research design and methodology*. SAGE Publications, Inc., https://doi.org/10.4135/9781412995641
- MutualArt. (n.d.). *Judy Watson: Shadow Bone | Exhibitions | MutualArt*. https://www.mutualart.com/Exhibition/Judy-Watson-Shadow-Bone/AB2E51C3914F617C
- Okello, W. K., & Duran, A. (2021). 'Here and There, Then and Now': Envisioning a Palimpsest Methodology. *International Journal of Qualitative Methods*, 20. https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.1177/16094069211042233
- O'Malley, V., & Kidman, J. (2017). Settler colonial history, commemoration and white backlash: remembering the New Zealand Wars. *Settler Colonial Studies*, 8(3), 298–313. https://doi.org/10.1080/2201473x.2017.1279831
- Onwuegbuzie, A. J., & Frels, R. (2016). *7 Steps To A Comprehensive Literature Review : A Multimodal & Cultural Approach*. Sage.
- Parahi, C. (2021). *The truth about Aotearoa*, Part 2. Dominion Post, The, A1.
- Rnz. (2018). *Our Silk Road? Scott Hamilton on Ghost South Road*. RNZ. https://www.rnz.co.nz/national/programmes/standing-room-only/audio/2018649669/our-silk-road-scott-hamilton-on-ghost-south-road
- Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690
- Somers, J. (2018). *Anthology: Definition and examples in literature*. ThoughtCo. https://www.thoughtco.com/anthology-definition-4159516
- Starynska, A., Messinger, D. & Kong, Y. (2021). Revealing a history: palimpsest text separation with generative networks. *IJDAR* 24, 181–195. https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.1007/s10032-021-00379-z
- Te Tāhuhu o te Mātauranga (Ministry of Education). (2021) *Aotearoa New Zealand's histories: Summary of findings from the public engagement on the draft curriculum content*. New Zealand Council for Educational Research.
- The Futur Academy. (2019, March 8). *Embracing Randomness & Imperfection in Graphic Design & Typography w/ Chris Ashworth* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DSDTTT_O5Pw

Thom, R. (2022). Land Loss, Historic Trauma and the Intergenerational Transmission of Wellbeing: The Experience of Iwi in Aotearoa New Zealand. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 18(4), 556–565. <https://doi.org/10.26686/wgtn.14420591.v1>

Turner, S. (1999). *Settlement as forgetting*. In K. Neumann, N. Thomas, & H. Ericksen (Eds.), *Quicksands: Foundational histories in Australia and Aotearoa New Zealand* (pp. 20–38). University of New South Wales Press.

Watson, J. (2022, December 9). *Illuminating a forgotten history*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2022/12/09/special-series/indigenous-australian-art-film.html>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

Wynyard, M. (2017). *Plunder in the promised land: Māori land alienation and the genesis of capitalism in Aotearoa New Zealand*. In A. Bell, V. Elizabeth, T. McIntosh, & M. Wynyard (Eds.), *A land of milk and honey? Making sense of Aotearoa New Zealand* (pp. 15–22). Auckland University Press.

HOW TO QUOTE (APA)

Janiga-Warren, M. (2024). GSR 1863: A practice-led research exploration revealing local and difficult histories through interactive publication design. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 165-196. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.23>

Mia Freeman

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0007-4551-360X>

mgfreeman3@gmail.com

Mia Freeman is a communication designer in Auckland, New Zealand. Her design and research explores areas of disability arts, drawing on her own experiences as a disabled designer. She is interested in creating designs that help change the way able-bodied people view disability.

Mia Freeman é uma designer de comunicação em Auckland, Nova Zelândia. Seu design e sua pesquisa exploram áreas de artes para deficientes, com base em suas próprias experiências como designer deficiente. Ela está interessada em criar designs que ajudem a mudar a maneira como as pessoas sem deficiência veem a deficiência.

Single Handed

An investigation into how scrapbook-publications can be used to communicate disabled perspectives

Keywords

Disabled Perspectives, Disability Arts, Non-disabled Understanding, Scrapbook-publications, Autoethnographic Approach.

Abstract

'Single Handed' is a practise-led project which investigates how scrapbook-publications can be used to communicate disabled perspectives. Situated in the context of disability culture and disability arts, where disability is used to describe barriers in society for people with impairments, Single Handed explores how scrapbooking techniques can be used to create imagery

that shares disabled experiences. I utilise my knowledge and experiences as a disabled person through an autoethnographic approach to address and communicate my story through image-making techniques. This scrapbook-publication aims provide non-disabled people with a better understanding of what it means to be disabled.

Introduction

This project investigates how scrapbook-publications can be used to communicate the perspective of disabled people. This is explored through the autoethnographic lens of my experience growing up with an upper limb difference and that of my parents raising a child without a hand, and takes form in a scrapbook-publication, 'Single Handed'. The aim of this publication is to use techniques employed in scrapbooking to communicate my parents' and my experiences to provide information to parents like mine on the challenges their disabled child will have to overcome. With the lack of information currently available on upper limb differences within New Zealand, Single Handed will provide reassurance to parents. Sharing the perspectives of disabled people will also provide knowledge on the disabled experience and help move towards a society more accepting of disabled people.

This article offers context to Single Handed, providing a review of knowledge and the methodology employed throughout the project. Session one provides a contextual review of three main concepts, 'Disability Culture', 'Disability Arts', and 'Scrapbooking as a form of personal

storytelling' and practitioners who explore these concepts. In session two, the methodology of autoethnography and the methods used, 'Iteration', 'Experimentation', and 'Reflection', are explained. The final session offers a critical commentary on the final outcome, Single Handed, and discusses the significance and design decisions made.

Key terms

Disability

As described by the United Nations Convention on the Rights of Persons with Disability (UNCRPD), disability is any long-term physical, mental, intellectual or sensory impairment that may prevent disabled people from participating equally in society due to the barriers and challenges that society presents (Office for Disability Issues, 2022).

Scrapbook-publication

A scrapbook-publication employs scrapbooking techniques and visual language in the form of a publication to better communicate personal narratives of suffering. Single Handed is a scrapbook-publication.

Contextual Review

In this session, I review contextual knowledge relating to the key concepts and theories explored throughout my work: 'Disability Culture', 'Disability Arts', and 'Scrapbooking as a form of personal storytelling'.

Disability Culture

In the history of Western culture, disabled people have been mistreated (Barnes & Mercer, 2001, p. 517). Depicted often as “freaks”, disabled people and their “abnormalities” were used in the past as entertainment (Barnes, 2003, p. 12). In European Royal Courts during the Middle Ages, Little People (a term to refer to those with dwarfism) were kept as “court jesters” and those with cognitive impairments were kept as “fools” (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). During this time, it was also normal for those with physical differences to be “put on display” at village shows, festivals, markets and holidays (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). These turned into organised “freak shows” in the 1800s (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). Barnes (2003, p. 12) stated that these shows were “frequently the site for the uncontrolled exploitation and degradation of people with impairments”. Although shows like these lost popularity in the 1940s, the negative treatment and exploitation of disabled people took other forms and continued to reinforce negative stereotypes (Barnes & Mercer, 2001, p. 518).

Negative depictions of disabled people were still seen as the “norm” in modern forms of media and culture in the 1980s. (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). TV shared stories about disabled people needing cures or focusing on their “special achievements”, depicting them as

“not ordinary members of society” (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). During this time, disabled people were mostly depicted as “pitiable and pathetic”, to garner sympathy or create fear (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). Charities used the same approach, depicting disabled people in black and white imagery which highlighted their “flaws” (Barnes & Mercer, 2001, p. 520-521). It was the shared exclusion and mistreatment experienced by disabled people that led to the creation of disability culture (Barnes, 2003, p. 10).

Disability culture represents the principles of disabled people, activists, supporters and allies (Barnes, 2003, p. 4). It has provided disabled people with a different way of looking at disability, placing more value on a disabled lifestyle (Barnes, 2003, p. 6). Disability culture allowed disabled people to openly accept their differences and reject aids or prosthetics that tried to diminish the appearance or effects of their impairments (Barnes, 2003, p. 6). This open and shameless sharing of experiences and acceptance of differences provided disabled people with a sense of empowerment and pride (Barnes, 2003, p. 6). It is this that differentiates disability culture from mainstream Western culture, rejecting negative disabled stereotypes and providing disabled people with a positive identity (Barnes & Mercer, 2001, p. 531).

The Social Model of Disability

One of the most significant impacts of disability culture is the redefinition of disability through 'the social model of disability' (Barnes, 2003, p. 4). Up until the 1970s to 1980s, disability was framed through the medical model (Barnes, 2003, p.4; Office for Disability Issues, 2022), which indicates that disability lies with the person, and the disabled person must seek to be 'cured' or adapt to society (Office for Disability Issues, 2022). Following an increase in disabled involvement in activism and politics in the 1970s (Barnes, 2003, p. 4), 'the social model of disability' was first coined in 1983 by disabled academic Michael Oliver (Barnes, 2003, p. 6; Sense, 2022) and has been seen as a "fundamental contribution" to disability studies and the understanding of disabled perspectives (Terzi, 2004, p.141).

As defined by the social model, disability is the result of social and economic structures. The model aims to address issues of oppression and discrimination against disabled people that are the consequences of "institutional forms of exclusion"

and social and cultural perceptions (Terzi, 2004, p.141). Situated directly in the disabled experience (Terzi, 2004, p.143), the model separates impairment and disability. Impairment, as described by the model, is "lacking part or all of a limb, or having a defective limb, organ or mechanism of the body" (Oliver, 1996, p.22). Disability is described as:

"the disadvantage or restriction of activity caused by a contemporary social organisation which takes no or little account of people who have physical impairments and thus excludes them from participation in main stream societies." (Oliver, 1996, p.22)

More simply described by Terzi (2004, p.143), the model explains that disability is imposed on people with impairments by an oppressive society and has nothing to do with the body and impairment. The model encapsulates how disability is viewed within the context of disability culture. It is the main model in which disability is viewed throughout my project and explains my own view on disability.

Disability Arts

Through the development of disability culture, came disability arts. As described by Barnes (2003, p. 13), 'disability arts' is the expression of a collective culture and shared experiences of suffering and disability. The creation of disability art in many forms (music, writing, painting, sculpture, collage, etc.) is used to raise awareness around the disability experience, expressing the discrimination and suffering disabled people face whilst also creating unity and solidarity (Barnes, 2003, p. 13).

Using art to express disability is not a new concept. Disabled people have been active in the production of art since ancient Greece and Rome (Barnes, 2003, p.1). Barnes (2003, p. 7) argued that having an impairment or experiencing suffering were "almost necessary" for creating art throughout history. Frida Kahlo used her paintings to express her medical condition, poliomyelitis, and disabilities

(Figure 1)(Masterworks, 2023). Kahlo's suffering was often evident in her work, using medical equipment and sharp objects to depict chronic pain (Figure 2)(Masterworks, 2023; Enger, 2017). In contemporary disability art, disabled people continue to express their experiences. Emily Tironi, a disabled artist, uses collage to depict her experiences (Figure 3)("Disability pride," 2023) and Michelle Baharier uses her paintings to address the different barriers that her and other disabled people face (Figure 4)("Michelle Baharier," 2022). Disability art has provided a way for artists to communicate their life experiences and connect with others like them. Sutherland (1989, p. 4-5) described disability art as a way for disabled people to discover how much disabled people have in common, "It gives us opportunities to see how we may have very different disabilities, yet similar experience", saying that the most important part

about disability art is its ability to address disabled people. Given that disabled people were often “disempowered” by, and excluded from, mainstream arts and media (Barnes, 2003, p. 9; Barnes & Mercer, 2001, p. 530), disability art gives disabled people

a voice and a way to control their own narrative (Barnes 2003, p. 9; Sutherland, 1989, p. 2). It builds group unity, providing a collective identity that contributes to growing the self-esteem of disabled people (Barnes & Mercer, 2001, p. 529-530).



Figure 1. ‘Without Hope’ - Frida Kahlo uses her painting to depict her experiences of illness and recovery from surgery. ‘Without Hope’ shows Kahlo’s experience of being ‘force-fed’ throughout her recovery process. Kahlo, F. (1944). The Broken Column [Painting]. <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp>



Figure 3. ‘On The Lake’ - Emily Tironi Collage depicting a woman relaxing on a mobility scooter. The collage refers to Tironi’s disability which requires her to use a wheelchair.

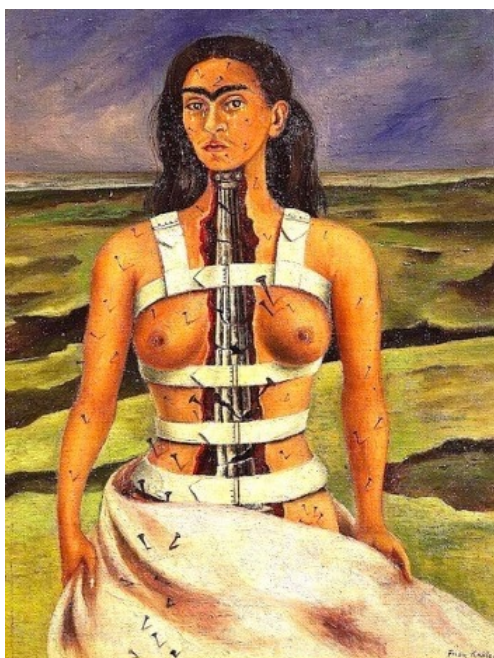


Figure 2. ‘The Broken Column’ - Frida Kahlo Kahlo uses nails digging into her body to depict her chronic pain, whilst a brace holds her up. A crumbling column sits where her spin should. Kahlo, F. (1944). The Broken Column [Painting]. <https://www.fridakahlo.org/the-broken-column.jsp>



Figure 4. ‘Baroness Jane Campbell’ - Michelle Baharier Portrait of Baroness Jane Campbell from Baharier’s ‘How do I Make you Feel?’ collection. The collection includes a number of portraits of disabled people in order for the viewer question how disability makes them feel. Baharier, M. (2023). Baroness Jane Campbell [Painting]. <https://michellebaharier.co.uk/portraits>

Art Therapy

It's very important to differentiate disability art from more traditional ways that disabled people have interacted with art (Sutherland, 1989 p. 2). Historically, art has been used as a form of therapy for disabled people (Barnes, 2003, p. 7; Barnes & Mercer, 2001, p. 529). Viewed as "inadequate", disabled people were given art therapy in segregated, disabled schools and institutions because it was thought disabled people were incapable of productive work (Barnes, 2003, p. 7; Barnes & Mercer, 2001, p. 529). Barnes (2003, p. 8) argues that although there is a place for art therapy, using it with disabled people assumes that disabled people are inferior, with Barnes and Mercer (2001, p. 529) arguing that the use of art therapy presumes disabled people cannot communicate through normal conversation. Sutherland (1989, p. 2) reiterates the importance of distinguishing disability art from art therapy, describing art therapy as leaving out communication.

"The term 'art therapy' is one of those phrases, like 'military intelligence' that contains an internal contradiction. Art therapy uses the forms of art for entirely unartistic ends. In particular, it leaves out communication, for it assumes we have nothing to communicate." (Sutherland, 1989, p.2)

Disability arts, instead, is all about communication (Barnes, 2003, p. 8).

Circle Stories – Riva Lehrer

Lehrer, a painter with spina bifida, created a collection of artworks called 'Circle Stories', which depicted disabled scholars and activists (Ware, 2008, p. 566). None of her works depict disabled people as pathetic, nor do they show medical imagery, indicate illness or create feelings of pity for disabled people (Figure 5) (Ware, 2008, p. 566). Instead, Lehrer paints her subjects with power and displays the creative methods which disabled people use to move about the world (Figure 6)(Ware, 2008, p. 567). Using an "interview-based process", Lehrer is able to depict disabled people in the way they want to be portrayed, "capturing both the strength of character and the rich personalities of her subjects" while articulating the experience of living with disability (Figure 7) (Ware, 2008, p. 567-570).



Figure 5. 'Eli Clarke' - Riva Lehrer.

Eli Clarke, disabled poet and essayist, is depicted amongst nature. There is no medical imagery or anything that indicates illness. Lehrer, R. (1997). Circle stories: Eli Clarke [Painting, acrylic on panel]. <https://www.rivalehrerart.com/eli-clare-1>



Figure 6. 'William Shannon' - Riva Lehrer
William Shannon, disabled dancer, skateboarder and video artist, is shown dancing with his crutches displaying how disabled people can move creatively and the functionality of their disability will not restrict them. Lehrer, R. (1997). Circle Stories: William Shannon [Mixed Media on paper]. <https://www.rivalehrerart.com/william-shannon-1>



Figure 7. 'Tekki Lomnicki' - Riva Lehrer
Tekki Lomnicki, disabled writer, director, actress and filmmaker, is shown selecting outfits for an acting role. The colours and clothing show off Lomnicki's vibrant personality. Lehrer, R. (1999). Circle Stories: Tekki Lomnicki [Painting, acrylic on panel]. <https://www.rivalehrerart.com/tekki-lomnicki>

Scrapbooking as a form of personal storytelling

Scrapbooks are most commonly used as an archive to preserve family history and personal events. At its heart, the scrapbook is created from the need for individuals to tell their story (Delacruz & Bales, 2010, p. 35), a form of "self-narration" (Katriel & Farrell, 1991, p. 2). The content often included in a scrapbook ranges from photographs, newspaper clippings, tickets, drawings, magazine cut-outs, and personal writings (Delacruz & Bales, 2010, p. 36). Delacruz and Bales (2010, p. 36) argue that personal reflections are the most important parts of a scrapbook. Writing adds context and situates the scrapbook maker within their

world, placing importance on events and people (Delacruz & Bales, 2010, p. 35). But it is how the maker chooses to mark-up and present personal photographs that, Pedri (2018, p. 4) argues, provides the most clear depiction of the self.

Often used to portray "the good life" by selectively presenting lived experiences that assist in keeping up appearances (Katriel & Farrell, 1991, p. 15), the traditional family album often cannot represent the full self. Pedri (2018, p. 2) describes these types of personal archives as a way to "represent an acceptable version of self, a self

that conforms to ideal images of both identity and its supporting institutions". Often staged and carefully selected, photographs do not tell the full story (Pedri, 2018, p. 2). It's this that Pedri (2018, p. 2) thinks makes photographs so attractive, as difficult topics can be hidden from the narrative. Marking-up and altering personal photographs can capture the hidden feelings and experiences not shown in a photograph (Pedri, 2018, p. 4).

For graphic memoir artists and writers, scrapbooking has become an important way of storytelling and depicting more traumatic life events. It can show suffering in a way the photographs cannot (Pedri, 2018, p. 4). Pedri (2018, p. 4) explains that:

"This layered texture of scrapbooked photographs addresses the fragmented collection of experiences and emotions that comprise a split self, a self that struggles to understand itself within a web of recorded experiences and unrecorded personal feelings towards those experiences."

It offers a more unique way of representing all parts of the self, giving viewers a deeper understanding of an individual's true experiences.

One Hundred Demons – Lynda Barry

Lynda Barry's 'One Hundred Demons' uses scrapbooking to communicate her own trauma from growing up with an overly critical mother (Pedri, 2018, p. 5). This resulted in Barry becoming a "rebellious" teen, an experience she tries to understand through scrapbooking techniques throughout 'One Hundred Demons' (Pedri, 2018, p. 5). Utilising mixed media and different materials, Barry draws over and alters her personal photographs. These are included in larger collages which reflect on Barry's idea of self. (Figure 8). The marking-up and altering of these photographs creates a portrayal of self that:

"challenges the idea of a unified self by staging the need to continue adding new details and new interpretations, however tentative, to existing renditions of self." (Pedri, 2018, p. 8).

Altering old photographs gives Barry a way to represent emotions and experiences that aren't visible in the original image. It layers "what was seen, what needs to be seen, and what can never be seen" (Pedri, 2018, p. 8), giving a deeper representation of Barry's true self.



Figure 8. 'Title page in 'Common Scents' – Lynda Barry

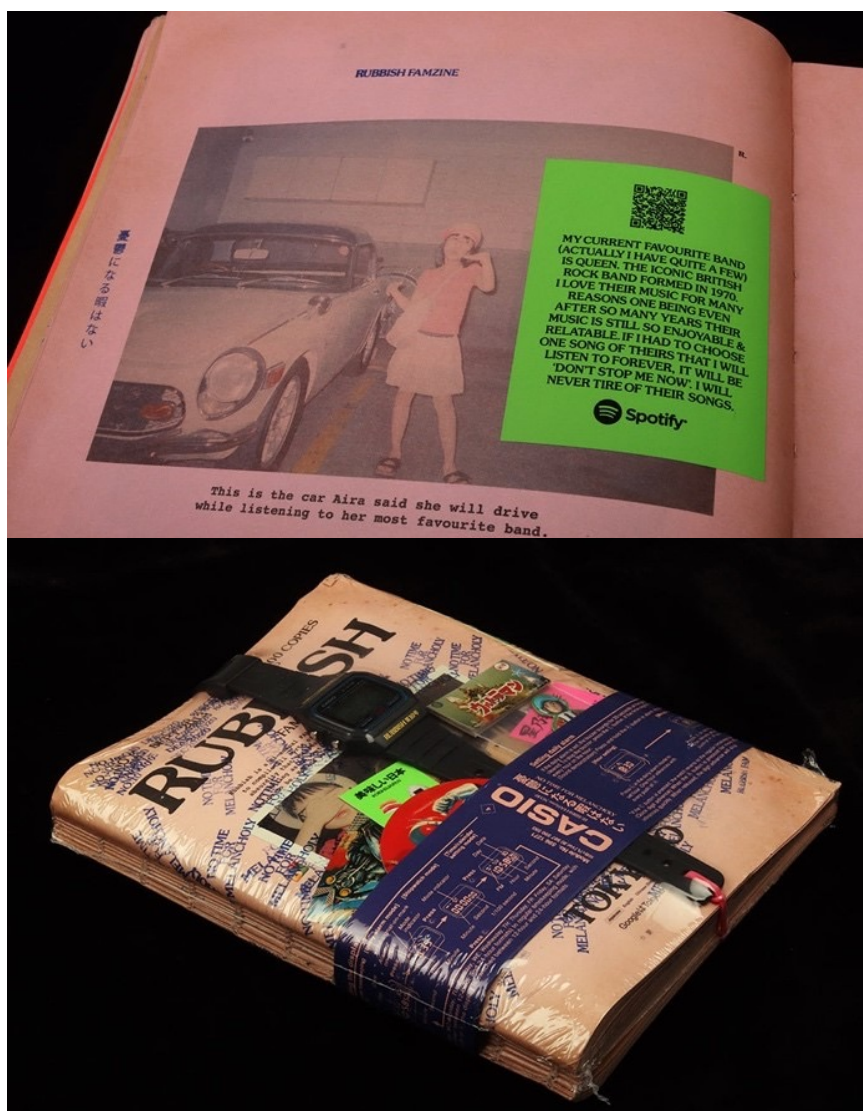
Barry used collage and multimedia to add new meaning to photographs.

Barry, L. (2002). Title page for Common Scents. Published in 'One Hundred Demons' [Photograph]. <https://www.loc.gov/exhibitions/drawn-to-purpose/about-this-exhibition/new-narratives-new-voices/autobiofictionalography/>

Rubbish FAMzine – Lim Family

Focusing on collating family memories, the 'Rubbish FAMzine' created by the Lim Family offers a different approach on scrapbooking personal stories. Taking a more traditional approach and not trying to understand one's true self and depict trauma like Barry's work, 'Rubbish' acts as a "supercharged family photo album" (Leslie, 2021). All members of the family collaborate together, collecting artworks, photographs, stories and other memorabilia (Peh, 2022). One issue of the 'FAMzine' even included a cassette tape (Peh, 2022). The

publication utilises scrapbooking and mixed media like Barry's work to give meaning that only photographs cannot convey, with stamps, stickers, and type that overlays and alters the images. (Figure 9 and 10) Inserts and other memorabilia are used to communicate themes and provide extra perspectives and understanding of the images, giving viewers a better insight into the family life and experiences. This gives the work a more personal feel, letting people connect with the family and live through their memories alongside them.



Figures 9 and 10. Rubbish FAMzine #10 [Photograph]. (2021). Magculture. <https://magculture.com/blogs/journal/rubbish-famzine-10>

Methodology

My project employs an autoethnographic approach to the design process, using my experiences as a disabled person to influence and lead decision-making. Methods were

utilised in a non-linear process of iteration, experimentation, and reflection to create Single Handed. In this session, autoethnography and the methods used will be explained.

Autoethnography

Autoethnography is a genre of academic writing that interprets a researcher's personal experience in order to make links from self to discovery (Poulos, 2021, p.3). It focuses on all aspects of the researchers' self and environment; identity, culture, traditions, symbols, emotions, communication techniques, values, and larger relations to social, political and cultural issues (Poulos, 2021, p.3). The methodology of autoethnography is used so researchers can carefully consider how their point

of view and past experiences create an insight for interaction with discoveries (Tracy, 2013, p.2). It is a process based on self-reflexivity (Poulos, 2021, p.3). Therefore, autoethnography can carry a lot of weight in the researcher's decision-making, and cognitive and emotional response. Approaching this project through reflecting on my experiences meant that design decisions were influenced by my learned knowledge of what it means to be disabled.

Methods

Throughout this practise-led project, a number of different methods have been employed throughout the design process. The methods used can be separated into three steps, 'Ideation', 'Experimentation' and 'Reflection' (Figure 11). These steps often become a circular, non-linear process.

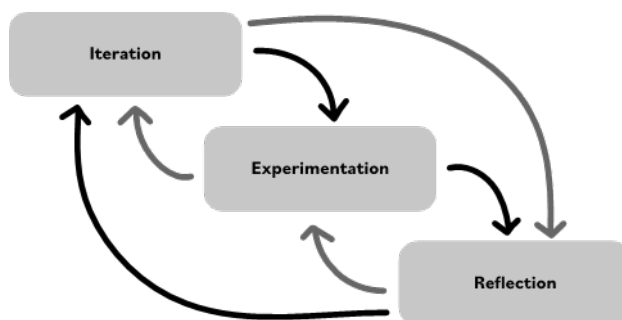


Figure 11. My design process followed three main steps of 'Iteration', 'Experimentation' and 'Reflection'. The black arrows show the main way I progressed throughout my process. It was often circular and after reaching the stage of reflection I would start again at iteration. The process was also non-linear and I did not stick to a straightforward path, often jumping between different stages. This is depicted by the grey arrows.

Ideation

As described by Jonson (2005, p. 613), ideation is the generation and development of ideas. At this stage, divergent thinking and a variety of ideas are seen as essential (Yilmaz & Daly, 2016, p. 139). Having a range of different ideas to consider rather than fixating on one is likely to lead to a more successful outcome (Gallagher, 2017, p. 107; Yilmaz & Daly, 2016, p. 140). To facilitate the generation of ideas and divergent thought, I employ methods of brainstorming, mood-boarding and sketching.

Collecting inspiration through mood-boarding and content gathering is key to my ideation stage, helping lead the visual direction of my

work. The documentation of inspiration has a significant contribution in supplying ideas for the creative process (Mäkelä & Nimkulrat, 2011, p. 8). Discussions with my parents on the topic of raising a disabled child and my experience of growing up disabled, were significant in providing me with themes for image-making, whilst mood-boarding provided inspiration for aesthetic treatments.

Mood-boards are often the source of a designer's inspiration (Wensveen & Matthews, 2014, p. 263) and were referred to throughout the entire making process (Figure 12). These mood-boards were everchanging, allowing for the collection of new inspiration at different points in the design process.

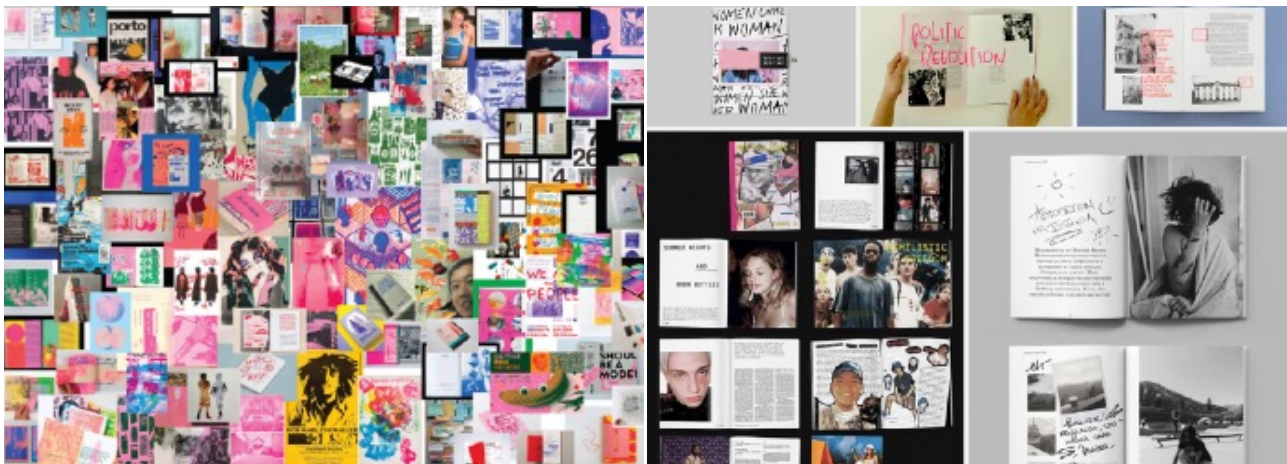


Figure 12. Collection of moodboards and inspiration I referred to throughout the making process. Through collecting imagery I was able to create a visual style and these became extremely useful when I hit roadblocks or felt stumped with the visual direction and needed new ideas. I added and searched for new inspiration throughout the entirety of the project.

Often, designers use sketchbooks, journals, diaries and other notetaking methods to record their ideas (Jonson, 2005, p. 615). This is a tool that I implement to explore brainstorm, moodboards and sketches. Mäkelä and Nimkulrat (2011, p. 8) refer to this as “documentation for making artefacts”, involving visual and written documentation of the artist/researcher’s

process of finding ideas and inspiration. In these journals, brainstorming is used to develop divergent thought and sketches are used to visualise new or developing ideas (Figure 13). Sketching is employed because it can “support efficient generation” of ideas (Gallagher, 2017, p. 107) and provides me with a better understanding of aesthetics and function.

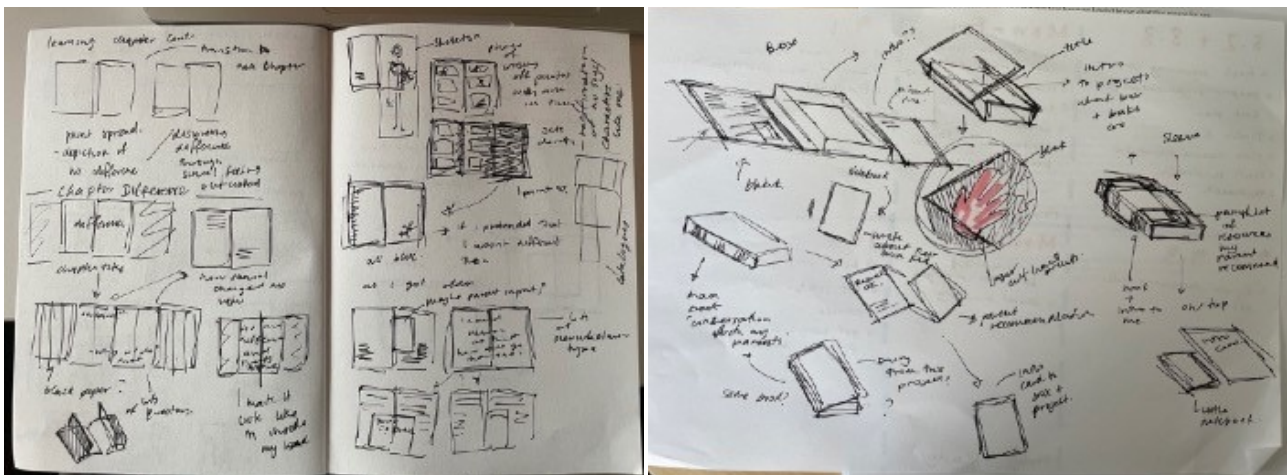


Figure 13. I used sketching a lot as a method to visualise ideas. I created flat-plans and 3D sketches to understand the function of ideas. These were paired with annotations and reflections to visualise and understand my thought process, whilst evaluating ideas.

Experimentation

Experimentation, testing and prototyping was vital to the development of my ideas and Single Handed. Through employing a heuristic approach, the making process was led by discovery. Heuristics, meaning to “discover”, is referred to as the ability to locate information, patterns or an ideal outcome through intelligent questioning and guessing (Ings, 2011, p. 73). It is a flexible process which allows for adaption to address problems and questions as they arise (Ings,

2011, p. 74). When I encountered problems with risograph printing (Figure 14), I remained flexible, questioning and testing new ways to solve the problem. Ings (2011, p. 74) describes the heuristic approach as immersive, putting the designer at “the centre of the problem”, and relies heavily on tacit knowledge. Through problems I encountered whilst printing, I had to rely on my tacit knowledge, “an intuitive ‘sense’ of what is right” (Ings, 2014, p. 75), for important decision-making.



Figure 14. I was new to using the risograph printer, so I had to overcome a large learning curve. I often encountered problems during this printing process. Ink would appear blotchy, uneven or too light, whilst pictures would be printed the wrong pages. I had to remain flexible throughout this process and spend time understanding how to properly utilise the risograph.

In the early stages of my project, I experimented with different image-making techniques. Exploring different media, like paint (Figure 15), collage (Figure 16), and illustration to create compositions reminiscent of scrapbooking, was significant in the development of the visual language for Single Handed. Scrapbooking can be used to depict more difficult topics (Pedri, 2018, p. 4), and collage is described by Joyce (1993, p. 103) as “possibly the most political and the most subtly subversive” technique. This made these techniques appealing to communicate themes of struggle and suffering. Experimenting with these image-making techniques meant I was able to create a visual style that correctly represented my experience with disability.

Prototyping is a tool used to test functions and ideas (Wensveen & Matthews, 2014, p. 263) and was significant in the concepting, refining and developing of ideas throughout my process (Figure 17). Through prototypes, I experimented with different printing techniques, materials and ways of constructing. These were useful in the development of the function and aesthetic of Single Handed, as I was able to observe how the physical publication would be interacted with. Convergent thinking, the ability to evaluate and find the best outcome, is often employed in this stage to “select the most promising idea” (Yilmaz & Daly, 2016, p. 140).



Figure 15. To experiment with texture and materiality, I played a lot with paint to create more abstract communication of emotions. Due to problems I encountered whilst printing and testing, I was unable to use paint and had to rework and experiment with different methods.



Figure 16. Collage was explored because it is a technique often used to critique and question society (Joyce, 1993, p. 103). It was an appealing technique to communicate my struggles and experiences as a disabled person.



Figure 17. Multiple prototypes were created throughout this project to test different printing techniques and layouts. These two prototypes compare using risograph printing as the only printing method versus using laser printing in combination with risograph printing.

Reflection

Autoethnography is a process driven by reflective writing (Munro, 2011, p. 162). It is a way to display the narrative of the design process, as it “captures the decision-making thoughts as they unfold in the time that they unfold” (Munro, 2011, p. 162). This has meant that there has been a lot of ‘in action’ and ‘on action’ reflection throughout this project. Described by Mäkelä and Nimkulrat (2011, p. 2), reflection ‘in action’ is as a process where practitioners run into an unexpected circumstance and have to take a different approach to what was planned, whilst reflection ‘on action’ refers to analysing their thoughts, actions, and emotions in relation to their practise. Reflection ‘in action’ was often utilised during experimentations and testing. When I encountered setbacks, reflection ‘in action’ meant I was able to utilise tacit knowledge to efficiently problem solve and continue moving forward.

Reflection ‘on action’ was used after testing and prototyping, in combination with critiques and feedback from peers and lecturers. Gathering feedback and having discussions with others was important to ensure that my work was clear and communicated the themes well. This reflecting and feedback gathering often took form in journaling and blogging to analyse and evaluate my decisions and the critique from others (Figure 18). Mäkelä and Nimkulrat (2011, p. 8) refer to

this as “documentation of making artefacts”. This can be carried out visually and through journaling (Mäkelä & Nimkulrat, 2011, p. 8) to communicate my process and analyse my decisions, in order to create a stronger, more successful final outcome.

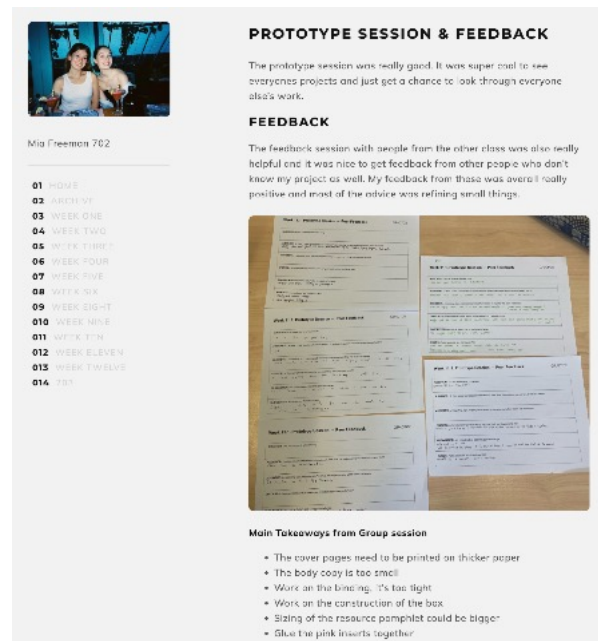


Figure 18. I used blogging as my main form of documenting my process and reflections. The blog was separated by week and shows the progression of this project from start to finish.

Critical Commentary

The aim of *Single Handed*, a scrapbook-publication (Figure 19), is to communicate the experience of raising a child with an upper limb difference and show what it's like to grow up without a hand. Following the personal experience of myself and my parents, *Single Handed* educates and shares the disabled perspective. The main audience for this publication is parents of children with upper limb differences, as it aims to provide reassurance and help to parents who are nervous, scared or worried about the future of their child. My parents often talk about the lack of resources available to them when I was born. They had no information on my limb difference and weren't provided with much reassurance. *Single Handed* has been created to fill this gap and give parents like mine a better

understanding of the challenges a child with an upper limb difference will have to overcome.

Single Handed is situated within the context of disability culture and disability arts. It reinforces the social model of disability, that disability comes from social barriers and not the level of function in a body. As the publication reflects and shares my experience of being disabled, it is a form of disability art. Disability art aims to raise awareness and express the discrimination disabled people face (Barnes, 2003, p. 13), whilst also addressing disabled people directly and empowering them (Sutherland 1989, p. 4-5; Barnes & Mercer, 2001, p. 529-530). These are the main aims of *Single Handed*.



Figure 19. Front Cover and Dust Jacket of *Single Handed*.

The content of Single Handed was gathered from an interview and conversation with my parents on their experiences raising me and my experience living without a left hand. The dialogue is conversational and friendly, reinforcing the idea that disability is not something to fear and providing instead a positive perspective on disability, a common theme in disability culture (Barnes, 2003, p. 6). The content is formatted almost as a script but uses large display type to draw attention to quotes (Figure 20). Inserts and fold outs are used to break up the monotony, creating a level of interaction similar to that in scrapbooks (Figure 21). Type is paired with photography and handwritten annotations which are commonly seen in scrapbooks (Figure 22)(Delacruz & Bales, 2010, p. 36). This gives the impression of a family scrapbook, but marking-up and illustrating over the top of photographs provides viewers with a clearer idea of true feelings towards events (Pedri, 2018, p. 4) and differentiates this scrapbook-publication from traditional scrapbooks.

Scrapbooks are traditionally used to paint the picture of a “good life” (Katriel & Farrell, 1991, p. 15), and avoid narratives of suffering. This idea does not portray the full perspective of my story, which is why I have used techniques to alter photographs to reveal deeper meanings that pictures alone

cannot capture (Pedri, 2018, p. 4). Risograph printing has been employed to create scrapbooking techniques such as laying, annotating and marking-up photographs (Pedri, 2018, p. 4). Techniques such as these can provide a deeper insight into a person’s true self and expose hidden feelings (Pedri, 2018, p. 4-8). By using risograph printing to scribble over childhood photographs where I seem happy, it becomes clearer that I was self-consciousness about my disability and creates a more accurate depiction of events (Figure 22). This visual system is repeated throughout, underlining words, annotating and communicating feelings to provide a more comprehensive explanation of the disabled experience (Figure 23).

To create the more personal feeling of a scrapbook, handwritten reflections and character illustrations are used (Figure 22 and 23). As argued by Delacruz and Bales (2010, p. 35-36), these reflections are an integral part of scrapbooking because they place importance on events and people. The reflections are used to add to parts of the conversation, giving me the ability to “self-narrate” (Katriel & Farrell, 1991, p. 2) and tell my story. It provides me with a way to control my narrative and articulate my experiences properly, which is an important theme in disability art (Barnes 2003, p. 9; Sutherland, 1989, p. 2). Interspersed within the publication are large



Figure 20. Indentation of type is used to replicate script layouts so the text can be clearly understood and read. This is paired with Large display type has been used to pinpoint important comments taken from the conversation. Formatting the type like this allows for a clear hierarchy, flow of information and provides easy reading. Spreads also include key elements of scrapbooking, like personal photographs, reflections and illustrations.



Figure 21. Fold out spreads and inserts were used to create a level of interactivity seen in scrapbooks and also allowed for large scale images to be included. This can give a better sense of scale and can create more emotion impact.



Figure 22. Using risograph printing, scribbles and crosses have been overlaid to depict my true feelings towards an event. I was self-conscious of my little arm all throughout my childhood and often wished that I would be 'normal' and have two hands. The scribbles are placed over the top of my little arm to hide it or over my face to disassociate myself from my body and disability. Handwritten reflections are added to further explain this and narrate my feelings.

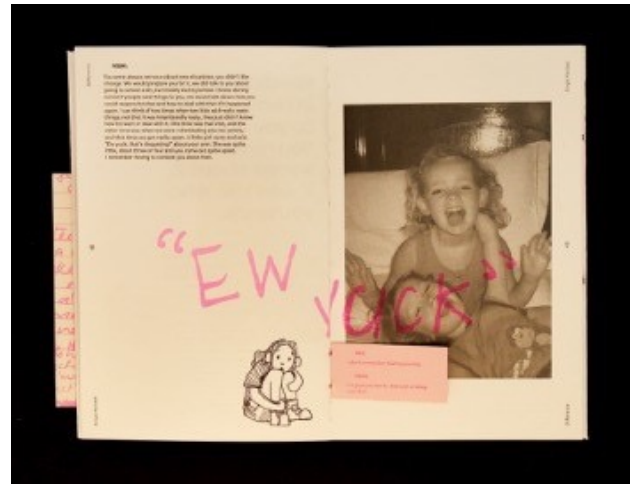


Figure 23. "EW YUCK!" has been written over my face to demonstrate how people viewed me. I often feel that being disabled means that people see your body before they see you, which is why the phrase obscures my face. People can not see me because they are focused on the "disgusting" appearance of my left arm. Character illustrations of a younger me have been added to communicate the emotion toll words like this had on me and create a more personal feel.

collages depicting feeling or events that I have experienced (Figure 24). As described by Joyce (1993, p. 103) collage disrupts conventions and juxtaposes imagery to question the norm, which is why collage has been implemented. The collages question the idea of what it's like to be disabled and provide a new perspective, one bright and colourful (Figure 25). Risograph printing has been used to further disrupt the traditional view of pitying disabled people that is often seen in media (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). The bright pink the risograph provides gives vibrancy and life to the collages and images, communicating a feeling of fun and switching the perspective of how disabled people are perceived.

The notebook and resource pamphlet located at the back of the scrapbook-publication aim to provide parents with further information and resources to

help them with raising a child with an upper limb difference (Figure 26). These artefacts can be removed for easier use (Figure 27) and portability.

The notebook is headed with sections that prompt parents to write down their own experiences, track appointments and record questions (Figure 28). Once filled out, the notebook will provide parents with a place to look back on milestones and reflect on their past perspectives. The resource pamphlet provides a collection of medical and disability services within New Zealand and links to support groups and communities for people with upper limb differences (Figure 29). There is a lack of support groups for people with upper limb differences within New Zealand which is why no support groups within New Zealand have been included. Single Handed aims to fill that gap by providing reassurance through my experiences.



Figure 24. This collage communicates my experience of being different. Some people stare at me, give funny looks and sometimes even point when they notice my arm. We aren't used to seeing difference so when we do we often stare. I have always found this uncomfortable and this collage shows my younger self screaming for people to stop staring at me.



Figure 25. This collage depicts my experience with finding representation in media. Growing up I didn't see anyone on TV who looked like me, so when I finally discovered a character that represented me and my disability, I was extremely happy. It was a very emotional experience to finally see myself on TV and I felt more accepted into society.

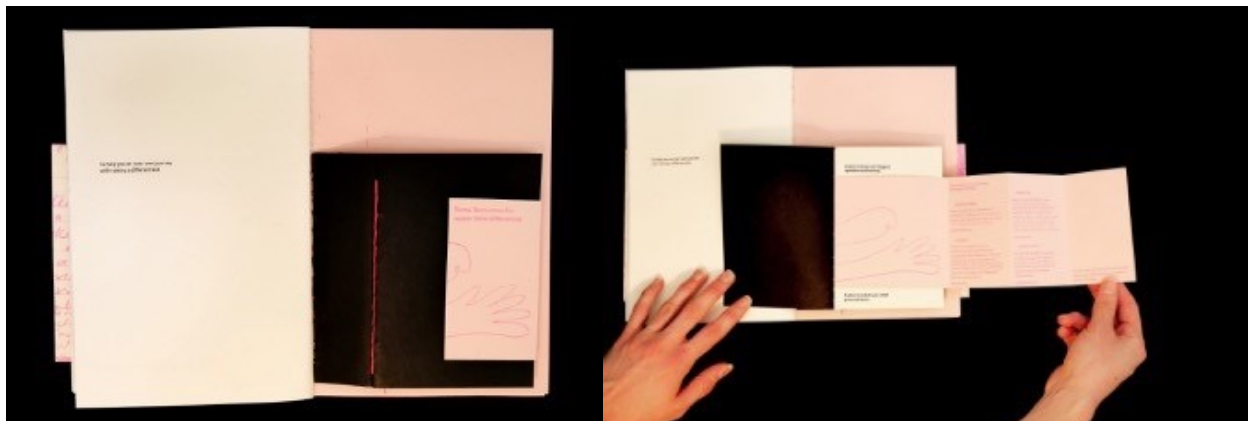


Figure 26. The notebook and resource pamphlet are attached to the last page of the publication to keep the assets connected and secure. The notebook is attached to the publication and the resource pamphlet is attached to the notebook. The design systems within the publication have been continued throughout the notebook and resource pamphlet for a cohesive style.



Figures 27 and 28. The notebook and resource pamphlet are attached to the last page of the publication to keep the assets connected and secure. The notebook is attached to the publication and the resource pamphlet is attached to the notebook. The design systems within the publication have been continued throughout the notebook and resource pamphlet for a cohesive style. The notebook has prompts to encourage parents to write reflections, questions and record memories. Prompts include things like, 'Biggest Questions', 'Hardest Moments' and 'Milestones'.



Figure 29. The front and back of the resource pamphlet. The pamphlet has been designed to be small so it is easy to put inside a wallet, carry around, or pin up on the fridge. This makes the information on the pamphlet more easily accessible.

Conclusion

In summary, this article has provided and explained the significant ideas and methods utilised in Single Handed. Session One detailed my experiences as a disabled person, introducing the background information and personal attachment to the project. In Session Two, I reviewed the main contexts in which Single Handed is situated, providing information on disability culture, disability arts and the scrapbooking techniques used to tell personal narratives. A discussion of significant practitioners involved in disability arts and scrapbooking was also provided. In the second session I explained autoethnography and how I applied the disabled perspective to my design decisions. The methods employed through steps of iteration, experimentation and reflection were explained as well. The final session offered a critical commentary on my design decisions, explaining the significance of the project and situating it within the context of my research and experiences.

Reflecting on my experiences and knowledge as a disabled person to create Single Handed has been cathartic and connected me more to my identity. I have spent years trying to ignore disability's presence and, through this project, I have been able to become more secure in being disabled. Single Handed has allowed me to reflect on my past, revel in those feelings and deeply understand the suffering that I was too young at the time to comprehend. It has also helped my parents better understand me and my perspectives. I hope that Single Handed can do this for other parents with children like me. This project has shown me that I will never stop learning about the disabled experience and although there will be more challenges, I am confident the knowledge gained about myself from this project will help me overcome them. I hope that in opening up and sharing my perspective as a disabled person, I can give others the confidence to connect more with their identities and provide an understanding of what it really means to be disabled.

Single handed:

Uma investigação sobre como as publicações em scrapbook podem ser usadas para comunicar perspectivas de deficientes

Palavras-chave

Artes da deficiência, Abordagem autoetnográfica, Compreensão não deficiente, Perspectivas desabilitadas, Publicações de scrapbook.

Resumo

'Single Handed' é um projeto conduzido pela prática que investiga como as publicações em scrapbook podem ser usadas para comunicar perspectivas de deficientes. Situado no contexto da cultura da deficiência e das artes da deficiência, em que a deficiência é usada para descrever as barreiras na sociedade para pessoas com deficiências, o Single Handed explora como as técnicas de scrapbooking podem ser usadas para

criar imagens que compartilhem experiências de deficientes. Utilizo meus conhecimentos e experiências como pessoa com deficiência por meio de uma abordagem autoetnográfica para abordar e comunicar minha história por meio de técnicas de criação de imagens. O objetivo dessa publicação de scrapbook é proporcionar às pessoas sem deficiência uma melhor compreensão do que significa ser deficiente.

Introdução

Este projeto investiga como as publicações em scrapbook podem ser usadas para comunicar a perspectiva de pessoas com deficiência. Isso é explorado por meio da lente autoetnográfica da minha experiência de crescer com uma diferença no membro superior e da experiência dos meus pais de criar um filho sem uma mão, e toma forma em uma publicação de scrapbook, 'Single Handed'. O objetivo dessa publicação é usar técnicas empregadas em scrapbooking para comunicar as experiências dos meus pais e as minhas, a fim de fornecer informações a pais como os meus sobre os desafios que seus filhos deficientes terão de superar. Com a falta de informações atualmente disponíveis sobre as diferenças entre os membros superiores na Nova Zelândia, o Single Handed oferecerá segurança aos pais. O compartilhamento das perspectivas das pessoas com deficiência também proporcionará conhecimento sobre a experiência das pessoas com deficiência e ajudará a promover uma sociedade mais receptiva a essas pessoas.

Este artigo oferece contexto para o Single Handed, fornecendo uma análise do conhecimento e da metodologia empregada durante todo o projeto. A primeira sessão fornece uma revisão contextual de três conceitos principais, "Cultura da deficiência", "Artes da deficiência"

e "Scrapbooking como uma forma de contar histórias pessoais" e profissionais que exploram esses conceitos. Na segunda sessão, é explicada a metodologia da autoetnografia e os métodos usados, "Iteração", "Experimentação" e "Reflexão". A sessão final oferece um comentário crítico sobre o resultado final, Single Handed, e discute o significado e as decisões de design tomadas.

Termos-chave

Deficiência

Conforme descrito na Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (UNCRPD), deficiência é qualquer impedimento físico, mental, intelectual ou sensorial de longo prazo que possa impedir que as pessoas com deficiência participem igualmente da sociedade devido às barreiras e aos desafios que a sociedade apresenta (Office for Disability Issues, 2022).

Publicação de álbum de recortes

Uma publicação de scrapbook emprega técnicas de scrapbooking e linguagem visual na forma de uma publicação para comunicar melhor as narrativas pessoais de sofrimento. Single Handed é uma publicação de álbum de recortes.

Revisão Contextual

Nesta sessão, analiso o conhecimento contextual relacionado aos principais conceitos e teorias explorados em meu trabalho: “Cultura da deficiência”, “Artes da deficiência” e “Scrapbooking como uma forma de contar histórias pessoais”.

Cultura da deficiência

Na história da cultura ocidental, as pessoas com deficiência foram maltratadas (Barnes & Mercer, 2001, p. 517). Muitas vezes retratadas como “aberrações”, as pessoas com deficiência e suas “anormalidades” eram usadas no passado como entretenimento (Barnes, 2003, p. 12). Nas cortes reais européias durante a Idade Média, as pessoas pequenas (um termo para se referir às pessoas com nanismo) eram mantidas como “bobos da corte” e as pessoas com deficiências cognitivas eram mantidas como “tolos” (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). Durante esse período, também era normal que as pessoas com diferenças físicas fossem “exibidas” em shows, festivais, mercados e feriados de vilarejos (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). Isso se transformou em “shows de aberrações” organizados nos anos 1800 (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). Barnes (2003, p. 12) afirmou que esses shows eram “frequentemente o local de exploração e degradação descontroladas de pessoas com deficiências”. Embora programas como esses tenham perdido popularidade na década de 1940, o tratamento negativo e a exploração de pessoas com deficiência assumiram outras formas e continuaram a reforçar estereótipos negativos (Barnes & Mercer, 2001, p. 518).

As representações negativas de pessoas com deficiência ainda eram vistas como a “norma” nas formas modernas de mídia e cultura na década de 1980. (Barnes & Mercer, 2001, p. 518). A TV compartilhava histórias sobre pessoas com deficiência que precisavam de cura ou se concentrava em suas “conquistas especiais”,

retratando-as como “membros não comuns da sociedade” (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). Durante esse período, as pessoas com deficiência eram retratadas principalmente como “lamentáveis e patéticas”, para angariar simpatia ou criar medo (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). As instituições de caridade usavam a mesma abordagem, retratando as pessoas com deficiência em imagens em preto e branco que destacavam suas “falhas” (Barnes & Mercer, 2001, p. 520-521). Foi a exclusão compartilhada e os maus-tratos sofridos pelas pessoas com deficiência que levaram à criação da cultura da deficiência (Barnes, 2003, p. 10).

A cultura da deficiência representa os princípios das pessoas com deficiência, ativistas, apoiadores e aliados (Barnes, 2003, p. 4). Ela proporcionou às pessoas com deficiência uma maneira diferente de encarar a deficiência, valorizando mais o estilo de vida das pessoas com deficiência (Barnes, 2003, p. 6). A cultura da deficiência permitiu que as pessoas com deficiência aceitassem abertamente suas diferenças e rejeitassem auxílios ou próteses que tentassem diminuir a aparência ou os efeitos de suas deficiências (Barnes, 2003, p. 6). Esse compartilhamento aberto e descarado de experiências e a aceitação das diferenças proporcionaram às pessoas com deficiência um senso de capacitação e orgulho (Barnes, 2003, p. 6). É isso que diferencia a cultura da deficiência da cultura ocidental dominante, rejeitando os estereótipos negativos das pessoas com deficiência e proporcionando a elas uma identidade positiva (Barnes & Mercer, 2001, p. 531).

O modelo social da deficiência

Um dos impactos mais significativos da cultura da deficiência é a redefinição da deficiência por meio do “modelo social da deficiência” (Barnes, 2003, p. 4). Até as décadas de 1970 e 1980, a deficiência era enquadrada no modelo médico (Barnes, 2003, p.4; Office for Disability Issues, 2022), que indica que a deficiência está na pessoa, e a pessoa com deficiência deve procurar ser “curada” ou se adaptar à sociedade (Office for Disability Issues, 2022).

Após o aumento do envolvimento das pessoas com deficiência no ativismo e na política na década de 1970 (Barnes, 2003, p. 4), o “modelo social da deficiência” foi cunhado pela primeira vez em 1983 pelo acadêmico Michael Oliver (Barnes, 2003, p. 6; Sense, 2022) e tem sido considerado uma “contribuição fundamental” para os estudos sobre deficiência e para a compreensão das perspectivas das pessoas com deficiência (Terzi, 2004, p. 141).

Conforme definido pelo modelo social, a deficiência é o resultado de estruturas sociais e econômicas. O modelo visa abordar questões de opressão e discriminação contra pessoas com deficiência que são consequências de “formas institucionais de

exclusão” e percepções sociais e culturais (Terzi, 2004, p.141). Situado diretamente na experiência dos deficientes (Terzi, 2004, p.143), o modelo separa deficiência e incapacidade. A deficiência, conforme descrita pelo modelo, é “a falta de parte ou de todo um membro, ou ter um membro, órgão ou mecanismo defeituoso do corpo” (Oliver, 1996, p.22). A deficiência é descrita como:

“a desvantagem ou restrição de atividade causada por uma organização social contemporânea que não leva em conta, ou leva pouco em conta, as pessoas com deficiências físicas e, portanto, as exclui da participação nas sociedades principais”. (Oliver, 1996, p.22)

Descrito de forma mais simples por Terzi (2004, p.143), o modelo explica que a deficiência é imposta às pessoas com deficiências por uma sociedade opressiva e não tem nada a ver com o corpo e a deficiência. O modelo resume como a deficiência é vista no contexto da cultura da deficiência. É o principal modelo no qual a deficiência é vista em todo o meu projeto e explica minha própria visão sobre a deficiência.

Artes para deficientes

Com o desenvolvimento da cultura da deficiência, surgiram as artes da deficiência. Conforme descrito por Barnes (2003, p. 13), “artes para deficientes” é a expressão de uma cultura coletiva e de experiências compartilhadas de sofrimento e deficiência. A criação de arte para deficientes em muitas formas (música, escrita, pintura, escultura, colagem, etc.) é usada para aumentar a conscientização sobre a experiência da deficiência, expressando a discriminação e o sofrimento que as pessoas com deficiência enfrentam e, ao mesmo tempo, criando unidade e solidariedade (Barnes, 2003, p. 13).

Usar a arte para expressar a deficiência não é um conceito novo. As pessoas com deficiência têm participado ativamente da produção de arte desde a Grécia e Roma antigas (Barnes, 2003, p.1). Barnes (2003, p. 7) argumentou que ter uma deficiência ou passar por sofrimento era “quase necessário” para criar arte ao longo da história. Frida Kahlo

usou suas pinturas para expressar sua condição médica, a poliomielite, e suas deficiências (Figura 1) (Masterworks, 2023). O sofrimento de Kahlo era frequentemente evidente em seu trabalho, usando equipamentos médicos e objetos pontiagudos para representar a dor crônica (Figura 2) (Masterworks, 2023; Enger, 2017). Na arte contemporânea sobre deficiência, as pessoas com deficiência continuam a expressar suas experiências. Emily Tironi, uma artista com deficiência, usa colagem para retratar suas experiências (Figura 3) (“Disability pride”, 2023) e Michelle Baharier usa suas pinturas para abordar as diferentes barreiras que ela e outras pessoas com deficiência enfrentam (Figura 4) (“Michelle Baharier”, 2022). A arte para deficientes tem proporcionado aos artistas uma maneira de comunicar suas experiências de vida e se conectar com outros como eles. Sutherland (1989, p. 4-5) descreveu a arte para deficientes como uma maneira de as pessoas com

deficiência descobrirem o quanto elas têm em comum: “Ela nos dá a oportunidade de ver como podemos ter deficiências muito diferentes, mas experiências semelhantes”, dizendo que a parte mais importante da arte para deficientes é sua capacidade de se dirigir a eles. Considerando que as pessoas com deficiência eram frequentemente “desempoderadas” e excluídas das artes e da mídia

convencionais (Barnes, 2003, p. 9; Barnes & Mercer, 2001, p. 530), a arte para deficientes dá a elas uma voz e uma maneira de controlar sua própria narrativa (Barnes, 2003, p. 9; Sutherland, 1989, p. 2). Ela constrói a unidade do grupo, proporcionando uma identidade coletiva que contribui para aumentar a autoestima das pessoas com deficiência (Barnes & Mercer, 2001, p. 529-530).

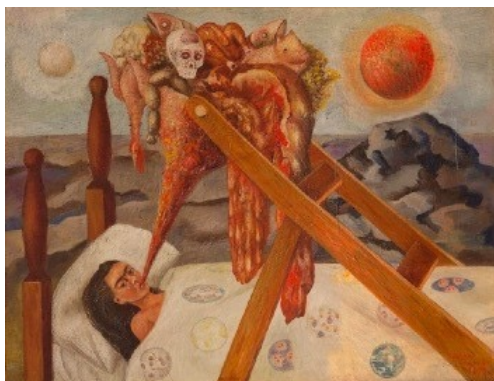


Figura 1. ‘Without Hope’ (Sem esperança) - Frida Kahlo usa sua pintura para retratar suas experiências de doença e recuperação de uma cirurgia. ‘Without Hope’ mostra a experiência de Kahlo de ser “alimentada à força” durante seu processo de recuperação. Kahlo, F. (1944). The Broken Column [Pintura].



Figura 3. ‘On The Lake’ (No lago) - Emily Tironi Colagem que retrata uma mulher relaxando em uma scooter de mobilidade. A colagem se refere à deficiência de Tironi, que a obriga a usar uma cadeira de rodas.

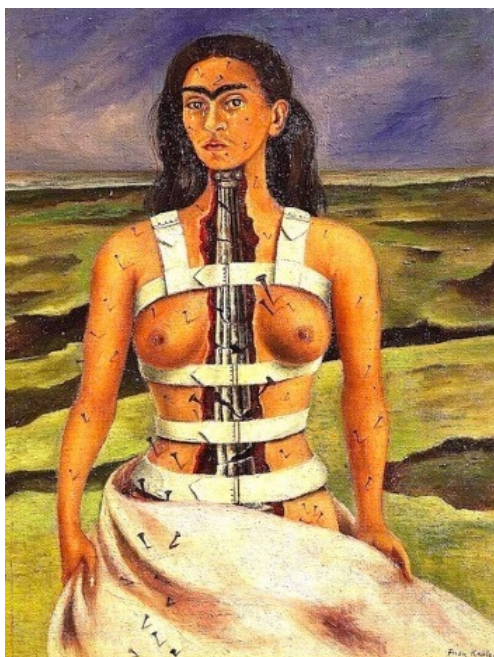


Figura 2. ‘A Coluna Quebrada’ - Frida Kahlo Kahlo usa pregos cravados em seu corpo para representar sua dor crônica, enquanto uma cinta a mantém de pé. Uma coluna em ruínas fica no lugar onde deveria estar sua coluna. Kahlo, F. (1944). A Coluna Quebrada [Pintura].



Figura 4. ‘Baronesa Jane Campbell’ - Michelle Baharier Retrato da Baronesa Jane Campbell da coleção “How do I Make you Feel?” de Baharier. A coleção inclui vários retratos de pessoas com deficiência para que o espectador questione como a deficiência o faz se sentir. Baharier, M. (2023). Baronesa Jane Campbell [Pintura].

Arteterapia

É muito importante diferenciar a arte para deficientes das formas mais tradicionais de interação das pessoas com deficiência com a arte (Sutherland, 1989, p. 2). Historicamente, a arte tem sido usada como uma forma de terapia para pessoas com deficiência (Barnes, 2003, p. 7; Barnes & Mercer, 2001, p. 529). Consideradas “inadequadas”, as pessoas com deficiência recebiam terapia artística em escolas e instituições segregadas para deficientes, porque se pensava que as pessoas com deficiência eram incapazes de realizar trabalhos produtivos (Barnes, 2003, p. 7; Barnes & Mercer, 2001, p. 529). Barnes (2003, p. 8) argumenta que, embora exista um lugar para a arteterapia, usá-la com pessoas com deficiência pressupõe que as pessoas com deficiência são inferiores, e Barnes e Mercer (2001, p. 529) argumentam que o uso da arteterapia pressupõe que as pessoas com deficiência não podem se comunicar por meio de conversas normais. Sutherland (1989, p. 2) reitera a importância de distinguir a arte para deficientes da arteterapia, descrevendo a arteterapia como uma forma de deixar de lado a comunicação.

“O termo ‘arteterapia’ é uma daquelas frases, como ‘inteligência militar’, que contém uma contradição interna. A arteterapia usa as formas de arte para fins totalmente não artísticos. Em particular, ela deixa de lado a comunicação, pois presume que não temos nada a comunicar.” (Sutherland, 1989, p.2)

Em vez disso, as artes para deficientes têm tudo a ver com comunicação (Barnes, 2003, p. 8).

Histórias do Círculo - Riva Lehrer

Lehrer, uma pintora com espinha bífida, criou uma coleção de obras de arte chamada ‘Circle Stories’, que retratava acadêmicos e ativistas com deficiência (Ware, 2008, p. 566). Nenhuma de suas obras retrata pessoas com deficiência como patéticas, nem mostram imagens médicas, indicam doenças ou criam sentimentos de piedade pelas pessoas com deficiência (Figura 5) (Ware, 2008, p. 566). Em vez disso, Lehrer pinta seus personagens com poder e exibe os métodos criativos que as pessoas com deficiência usam para se movimentar pelo mundo (Figura 6) (Ware, 2008, p. 567). Usando um “processo baseado em entrevistas”, Lehrer consegue retratar as pessoas com deficiência da maneira que elas querem ser retratadas, “capturando tanto a força do caráter quanto a riqueza da personalidade de seus personagens” e, ao mesmo tempo, articulando a experiência de viver com deficiência (Figura 7) (Ware, 2008, p. 567-570).



Figura 5. ‘Eli Clarke’ - Riva Lehrer.

Eli Clarke, poeta e ensaísta deficiente, é retratado em meio à natureza. Não há imagens médicas ou qualquer coisa que indique doença. Lehrer, R. (1997). Circle stories: Eli Clarke [Pintura, acrílico sobre painel]. <https://www.rivalehrerart.com/eli-clare-1>



Figura 6. 'William Shannon' - Riva Lehrer

William Shannon, dançarino, skatista e artista de vídeo com deficiência, é mostrado dançando com suas muletas, mostrando como as pessoas com deficiência podem se movimentar de forma criativa e que a funcionalidade de sua deficiência não as restringe. Lehrer, R. (1997). Circle Stories [Histórias em Círculo]: William Shannon [Mídia mista sobre papel]. <https://www.rivalehrerart.com/william-shannon-1>



Figura 7. 'Tekki Lomnicki' - Riva Lehrer

Tekki Lomnicki, escritora, diretora, atriz e cineasta com deficiência, é mostrada selecionando roupas para um papel de atriz. As cores e as roupas mostram a personalidade vibrante de Lomnicki. Lehrer, R. (1999). Circle Stories [Histórias em círculo]: Tekki Lomnicki [Pintura, acrílico sobre painel]. <https://www.rivalehrerart.com/tekki-lomnicki>

Scrapbooking como uma forma de contar histórias pessoais

Os álbuns de recortes são mais comumente usados como um arquivo para preservar a história da família e os eventos pessoais. Em sua essência, o álbum de recortes é criado a partir da necessidade de as pessoas contarem sua história (Delacruz & Bales, 2010, p. 35), uma forma de “narração própria” (Katriel & Farrell, 1991, p. 2). O conteúdo geralmente incluído em um álbum de recortes varia de fotografias, recortes de jornais, bilhetes, desenhos, recortes de revistas e escritos pessoais (Delacruz & Bales, 2010, p. 36). Delacruz e Bales (2010, p. 36) argumentam que as reflexões pessoais são as partes mais importantes de um álbum de recortes. A escrita acrescenta contexto

e situa o criador do álbum de recortes em seu mundo, dando importância a eventos e pessoas (Delacruz e Bales, 2010, p. 35). Mas é a forma como o criador escolhe marcar e apresentar as fotografias pessoais que, segundo Pedri (2018, p. 4), fornece a representação mais clara do eu.

Frequentemente usado para retratar “a boa vida”, apresentando seletivamente experiências vividas que ajudam a manter as aparências (Katriel & Farrell, 1991, p. 15), o álbum de família tradicional muitas vezes não consegue representar o eu completo. Pedri (2018, p. 2) descreve esses tipos de arquivos pessoais como uma forma de “representar uma

versão aceitável do eu, um eu que se conforma às imagens ideais tanto da identidade quanto de suas instituições de apoio". Muitas vezes encenadas e cuidadosamente selecionadas, as fotografias não contam a história completa (Pedri, 2018, p. 2). É isso que Pedri (2018, p. 2) acredita que torna as fotografias tão atraentes, pois tópicos difíceis podem ser ocultados da narrativa. A marcação e a alteração de fotografias pessoais podem capturar os sentimentos e experiências ocultos que não são mostrados em uma fotografia (Pedri, 2018, p. 4).

Para os artistas e escritores de memórias gráficas, o scrapbooking se tornou uma forma importante de contar histórias e descrever eventos mais traumáticos da vida. Ele pode mostrar o sofrimento de uma forma que as fotografias não conseguem (Pedri, 2018, p. 4). Pedri (2018, p. 4) explica que:

"Essa textura em camadas de fotografias de álbuns de recortes aborda a coleção fragmentada de experiências e emoções que compõem um eu dividido, um eu que luta para entender a si mesmo dentro de uma rede de experiências registradas e sentimentos pessoais não registrados em relação a essas experiências."

Ele oferece uma maneira mais exclusiva de representar todas as partes do ser, proporcionando aos espectadores uma compreensão mais profunda das verdadeiras experiências de um indivíduo.

Cem Demônios - Lynda Barry

A obra "One Hundred Demons" (Cem Demônios), de Lynda Barry, usa o scrapbooking para comunicar seu próprio trauma de ter crescido com uma mãe excessivamente crítica (Pedri, 2018, p. 5). Isso fez com que Barry se tornasse uma adolescente "rebelde", uma experiência que ela tenta entender por meio de técnicas de scrapbooking em "One Hundred Demons" (Pedri, 2018, p. 5). Utilizando mídia mista e diferentes materiais, Barry desenha e altera suas fotografias pessoais. Elas são incluídas em colagens maiores que refletem sobre a ideia que Barry tem de si mesma. (Figura 8). A marcação e a alteração dessas fotografias criam um retrato de si mesma que:

"desafia a ideia de um eu unificado ao encenar a necessidade de continuar adicionando novos detalhes e novas interpretações, mesmo que provisórias, às representações existentes do eu". (Pedri, 2018, p. 8).

A alteração de fotografias antigas dá a Barry uma maneira de representar emoções e experiências que não são visíveis na imagem original. Ela coloca em camadas "o que foi visto, o que precisa ser visto e o que nunca poderá ser visto" (Pedri, 2018, p. 8), dando uma representação mais profunda do verdadeiro eu de Barry.



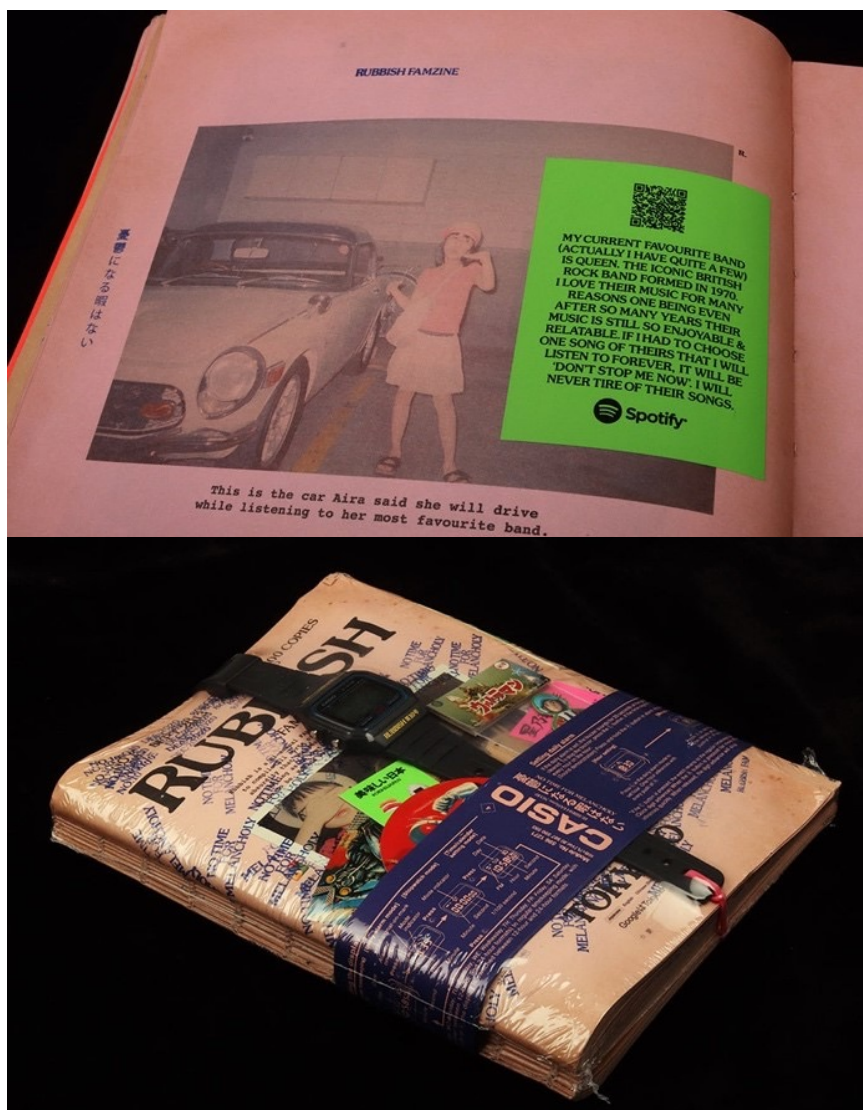
Figura 8. Página de título em 'Common Scents' – Lynda Barry

Barry usou colagem e multimídia para dar novo significado às fotografias. Barry, L. (2002).Página de título de Common Scents. Publicado em 'One Hundred Demons' [Fotografia]. <https://www.loc.gov/exhibitions/drawn-to-purpose/about-this-exhibition/new-narratives-new-voices/autobiofictionalography/>

Rubbish FAMzine - Família Lim

Concentrando-se em reunir as memórias da família, o “Rubbish FAMzine” criado pela família Lim oferece uma abordagem diferente para o scrapbooking de histórias pessoais. Adotando uma abordagem mais tradicional e não tentando entender o verdadeiro eu e retratar o trauma, como no trabalho de Barry, o “Rubbish” funciona como um “álbum de fotos de família supercarregado” (Leslie, 2021). Todos os membros da família colaboram juntos, coletando obras de arte, fotografias, histórias e outras recordações (Peh, 2022). Uma edição do “FAMzine” incluía até mesmo uma fita cassete (Peh, 2022). A publicação utiliza

scrapbooking e mídia mista, como o trabalho de Barry, para dar um significado que somente as fotografias não conseguem transmitir, com selos, adesivos e tipos que se sobrepõem e alteram as imagens. (Figuras 9 e 10) Inserções e outros objetos de recordação são usados para comunicar temas e oferecer perspectivas adicionais e compreensão das imagens, dando aos espectadores uma visão melhor da vida e das experiências da família. Isso dá ao trabalho uma sensação mais pessoal, permitindo que as pessoas se conectem com a família e vivenciem suas memórias junto com eles.



Figuras 9 e 10. Rubbish FAMzine #10 [Fotografia]. (2021). Magculture. <https://magculture.com/blogs/journal/rubbish-famzine-10>

Metodologia

Meu projeto emprega uma abordagem autoetnográfica ao processo de design, usando minhas experiências como pessoa com deficiência para influenciar e conduzir a tomada de decisões. Os métodos

foram utilizados em um processo não linear de iteração, experimentação e reflexão para criar o Single Handed. Nesta sessão, a autoetnografia e os métodos usados serão explicados.

Autoetnografia

A autoetnografia é um gênero de redação acadêmica que interpreta a experiência pessoal de um pesquisador a fim de estabelecer vínculos entre o eu e a descoberta (Poulos, 2021, p.3). Ela se concentra em todos os aspectos do eu e do ambiente do pesquisador; identidade, cultura, tradições, símbolos, emoções, técnicas de comunicação, valores e relações mais amplas com questões sociais, políticas e culturais (Poulos, 2021, p.3). A metodologia da autoetnografia é usada para que os pesquisadores possam

considerar cuidadosamente como seu ponto de vista e suas experiências passadas criam um insight para a interação com as descobertas (Tracy, 2013, p.2). É um processo baseado na autorreflexividade (Poulos, 2021, p.3). Portanto, a autoetnografia pode ter um grande peso na tomada de decisões e na resposta cognitiva e emocional do pesquisador. Ao abordar esse projeto refletindo sobre minhas experiências, as decisões de design foram influenciadas pelo meu conhecimento adquirido sobre o que significa ser deficiente.

Métodos

Ao longo deste projeto conduzido pela prática, vários métodos diferentes foram empregados no processo de design. Os métodos usados podem ser separados em três etapas: "Ideação", "Experimentação" e "Reflexão" (Figura 11). Essas etapas geralmente se tornam um processo circular e não linear.

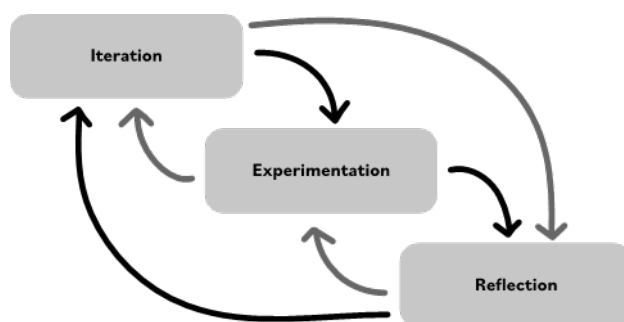


Figura 11. Meu processo de design seguiu três etapas principais: "Iteração", "Experimentação" e "Reflexão". As setas pretas mostram a principal maneira de progredir em meu processo. Muitas vezes era circular e, depois de atingir o estágio de reflexão, eu começava novamente a iteração. O processo também não era linear e eu não seguia um caminho direto, muitas vezes saltando entre diferentes estágios. Isso é representado pelas setas cinzas.

Ideação

Conforme descrito por Jonson (2005, p. 613), a ideação é a geração e o desenvolvimento de ideias. Nesse estágio, o pensamento divergente e uma variedade de ideias são vistos como essenciais (Yilmaz & Daly, 2016, p. 139). Ter uma gama de ideias diferentes para considerar, em vez de se fixar em uma, provavelmente levará a um resultado mais bem-sucedido (Gallagher, 2017, p. 107; Yilmaz & Daly, 2016, p. 140). Para facilitar a geração de ideias e o pensamento divergente, emprego métodos de brainstorming, mood-boarding e esboço.

A coleta de inspiração por meio do mood-boarding e da coleta de conteúdo é fundamental para o estágio de ideação, ajudando a conduzir a direção visual do meu trabalho. A documentação da inspiração tem uma contribuição significativa no fornecimento de ideias para o processo criativo (Mäkelä & Nimkulrat, 2011, p. 8). As conversas

com meus pais sobre o tema da criação de um filho deficiente e minha experiência de crescer com a deficiência foram importantes para me fornecer temas para a criação de imagens, enquanto o mood-boarding forneceu inspiração para tratamentos estéticos. Os quadros de humor geralmente são a fonte de inspiração de um designer (Wensveen & Matthews, 2014, p. 263) e foram consultados durante todo o processo de criação (Figura 12). Esses quadros de humor estavam em constante mudança, permitindo a coleta de novas inspirações em diferentes pontos do processo de design.

Geralmente, os designers usam sketchbooks, diários, agendas e outros métodos de anotação para registrar suas ideias (Jonson, 2005, p. 615). Essa é uma ferramenta que implementei para explorar brainstorms, moodboards e esboços.

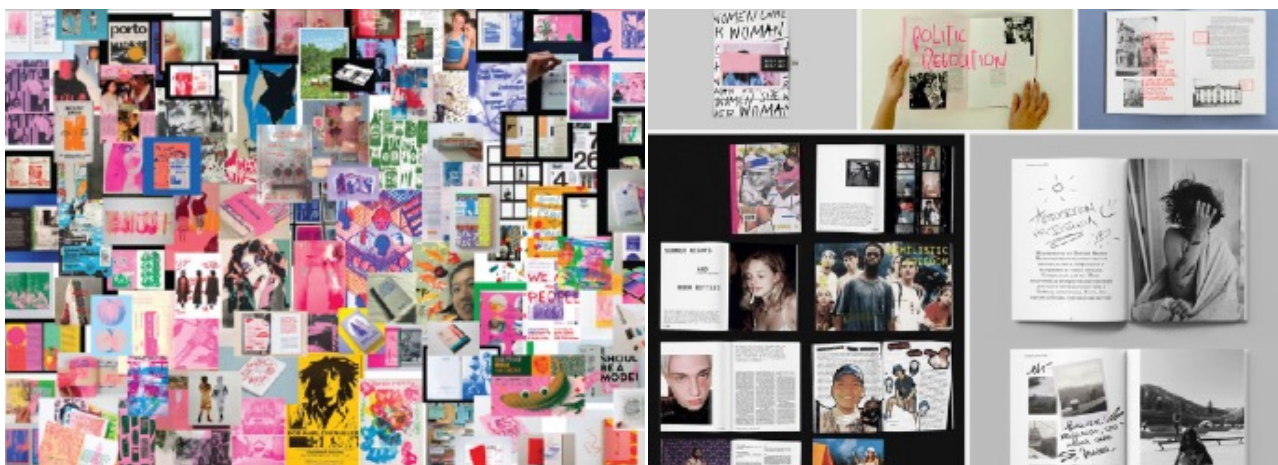


Figura 12. Coleção de moodboards e inspirações que usei como referência durante todo o processo de criação. Por meio da coleta de imagens, consegui criar um estilo visual e isso se tornou extremamente útil quando encontrei obstáculos ou me senti perplexo com a direção visual e precisei de novas ideias. Adicionei e procurei novas inspirações durante todo o projeto.

Mäkelä e Nimkulrat (2011, p. 8) se referem a isso como “documentação para criar artefatos”, envolvendo documentação visual e escrita do processo do artista/pesquisador de encontrar ideias e inspiração. Nesses diários, o brainstorming é usado para desenvolver pensamentos

divergentes e os esboços são usados para visualizar ideias novas ou em desenvolvimento (Figura 13). O esboço é empregado porque pode “apoiar a geração eficiente” de ideias (Gallagher, 2017, p. 107) e me proporciona uma melhor compreensão da estética e da função.

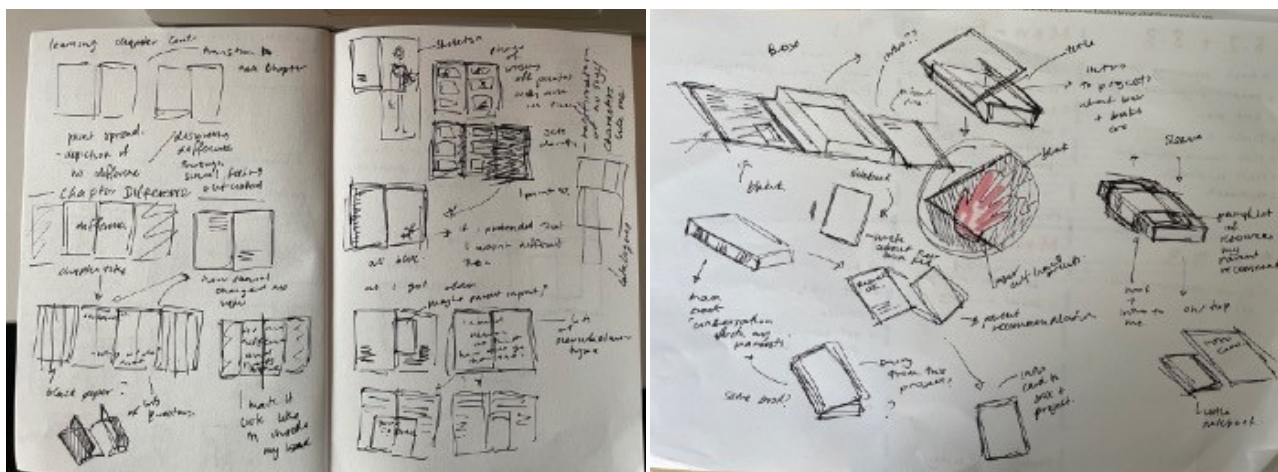


Figura 13. Eu usava muito os esboços como um método para visualizar ideias. Criei plantas planas e esboços em 3D para entender a função das ideias. Esses esboços foram combinados com anotações e reflexões para visualizar e entender meu processo de pensamento, enquanto avaliava as ideias.

Experimentação

A experimentação, os testes e a criação de protótipos foram vitais para o desenvolvimento de minhas ideias e da Single Handed. Com o emprego de uma abordagem heurística, o processo de criação foi conduzido pela descoberta. A heurística, que significa “descobrir”, é referida como a capacidade de localizar informações, padrões ou um resultado ideal por meio de questionamentos e suposições inteligentes (Ings, 2011, p. 73). É um processo flexível que permite a adaptação para lidar com problemas e perguntas à medida que

eles surgem (Ings, 2011, p. 74). Quando encontrei problemas com a impressão em risografia (Figura 14), permaneci flexível, questionando e testando novas maneiras de resolver o problema. Ings (2011, p. 74) descreve a abordagem heurística como imersiva, colocando o designer no “centro do problema”, e depende muito do conhecimento tácito. Nos problemas que encontrei durante a impressão, tive de confiar em meu conhecimento tácito, “um ‘senso’ intuitivo do que é certo” (Ings, 2014, p. 75), para tomar decisões importantes.



Figura 14. Como eu era novato no uso da impressora risograph, tive que superar uma grande curva de aprendizado. Muitas vezes encontrei problemas durante esse processo de impressão. A tinta ficava manchada, irregular ou muito clara, e as fotos eram impressas nas páginas erradas. Tive que permanecer flexível durante todo esse processo e dedicar tempo para entender como utilizar adequadamente o risógrafo.

Nos estágios iniciais do meu projeto, fiz experiências com diferentes técnicas de criação de imagens. A exploração de diferentes mídias, como pintura (Figura 15), colagem (Figura 16) e ilustração para criar composições que lembram scrapbooking, foi importante para o desenvolvimento da linguagem visual do *Single Handed*. O scrapbooking pode ser usado para retratar tópicos mais difíceis (Pedri, 2018, p. 4), e a colagem é descrita por Joyce (1993, p. 103) como “possivelmente a técnica mais política e mais sutilmente subversiva”. Isso tornou essas técnicas atraentes para comunicar temas de luta e sofrimento. Ao fazer experiências com essas técnicas de criação de imagens, consegui criar um estilo visual que representava corretamente minha experiência com a deficiência.

A prototipagem é uma ferramenta usada para testar funções e ideias (Wensveen & Matthews, 2014, p. 263) e foi importante na concepção, no refinamento e no desenvolvimento de ideias durante todo o meu processo (Figura 17). Por meio de protótipos, fiz experimentos com diferentes técnicas de impressão, materiais e formas de construção. Isso foi útil no desenvolvimento da função e da estética do *Single Handed*, pois pude observar como a publicação física seria interagida. O pensamento convergente, a capacidade de avaliar e encontrar o melhor resultado, é frequentemente empregado nesse estágio para “selecionar a ideia mais promissora” (Yilmaz & Daly, 2016, p. 140).



Figura 15. Para experimentar a textura e a materialidade, brinquei muito com a tinta para criar uma comunicação mais abstrata das emoções. Devido a problemas que encontrei durante a impressão e o teste, não pude usar a tinta e tive que refazer o trabalho e experimentar métodos diferentes.



Figura 16. A colagem foi explorada porque é uma técnica frequentemente usada para criticar e questionar a sociedade (Joyce, 1993, p. 103). Foi uma técnica atraente para comunicar minhas lutas e experiências como pessoa com deficiência.

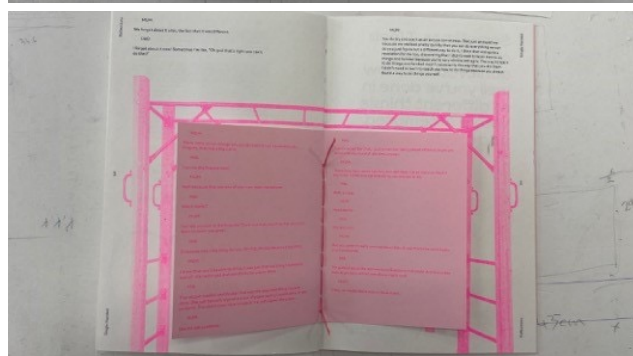


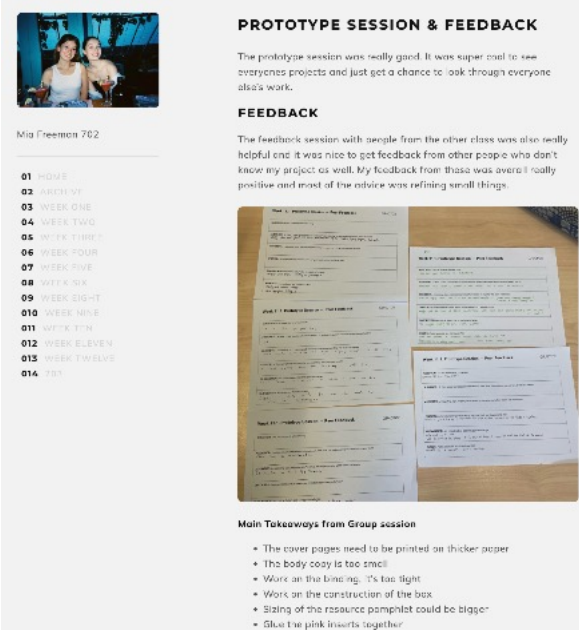
Figura 17. Vários protótipos foram criados ao longo deste projeto para testar diferentes técnicas e layouts de impressão. Esses dois protótipos comparam o uso da impressão em risografia como o único método de impressão com o uso da impressão a laser em combinação com a impressão em risografia.

Reflexão

A autoetnografia é um processo orientado pela escrita reflexiva (Munro, 2011, p. 162). É uma maneira de exibir a narrativa do processo de design, pois “captura os pensamentos de tomada de decisão à medida que se desenvolvem no tempo em que se desenvolvem” (Munro, 2011, p. 162). Isso significa que houve muita reflexão “em ação” e “na ação” ao longo deste projeto. Descrita por Mäkelä e Nimkulrat (2011, p. 2), a reflexão “na ação” é um processo em que os profissionais se deparam com uma circunstância inesperada e precisam adotar uma abordagem diferente da que foi planejada, enquanto a reflexão “na ação” se refere à análise de seus pensamentos, ações e emoções em relação à sua prática. A reflexão “na ação” foi frequentemente utilizada durante experimentos e testes. Quando me deparei com contratemplos, a reflexão “na ação” significava que eu era capaz de utilizar o conhecimento tácito para solucionar problemas com eficiência e continuar avançando.

A reflexão “sobre a ação” foi usada após o teste e a criação de protótipos, em combinação com críticas e feedback de colegas e professores. A coleta de feedback e as discussões com outras pessoas foram importantes para garantir que meu trabalho fosse claro e comunicasse bem os temas. Essa reflexão e a coleta de feedback geralmente eram feitas por meio de diários e blogs para analisar e avaliar minhas decisões e as críticas de outras

pessoas (Figura 18). Mäkelä e Nimkulrat (2011, p. 8) se referem a isso como “documentação da criação de artefatos”. Isso pode ser feito visualmente e por meio de um diário (Mäkelä & Nimkulrat, 2011, p. 8) para comunicar meu processo e analisar minhas decisões, a fim de criar um resultado final mais forte e bem-sucedido.



PROTOTYPE SESSION & FEEDBACK

The prototype session was really good. It was super cool to see everyone's projects and just get a chance to look through everyone else's work.

FEEDBACK

The feedback session with people from the other class was also really helpful and it was nice to get feedback from other people who don't know my project as well. My feedback from those was overall really positive and most of the advice was refining small things.

Main Takeaways from Group session

- The cover pages need to be printed on thicker paper
- The body copy is too small
- Work on the binding, it's too tight
- Work on the construction of the box
- Sizing of the resource pamphlet could be bigger
- Glue the pink inserts together

Figura 18. Usei o blog como minha principal forma de documentar meu processo e minhas reflexões. O blog foi separado por semana e mostra a progressão desse projeto do início ao fim.

Comentário Crítico

O objetivo da publicação *Single Handed*, um álbum de recortes (Figura 19), é comunicar a experiência de criar uma criança com uma diferença no membro superior e mostrar como é crescer sem uma mão. Seguindo a experiência pessoal minha e de meus pais, a *Single Handed* educa e compartilha a perspectiva dos deficientes. O público-alvo principal desta publicação são os pais de crianças com diferenças nos membros superiores, pois ela tem o objetivo de tranquilizar e ajudar os pais que estão nervosos, assustados ou preocupados com o futuro de seus filhos. Meus pais costumam falar sobre a falta de recursos disponíveis para eles quando nasci. Eles não tinham nenhuma informação sobre minha diferença de membros e não foram muito tranquilizados. A *Single Handed* foi criada para preencher essa lacuna e proporcionar a pais como os meus uma melhor

compreensão dos desafios que uma criança com diferença de membro superior terá de superar.

O *Single Handed* está situado no contexto da cultura da deficiência e das artes para deficientes. Ela reforça o modelo social da deficiência, segundo o qual a deficiência decorre de barreiras sociais e não do nível de função de um corpo. Como a publicação reflete e compartilha minha experiência de ser deficiente, ela é uma forma de arte para deficientes. A arte para deficientes tem como objetivo aumentar a conscientização e expressar a discriminação que as pessoas com deficiência enfrentam (Barnes, 2003, p. 13), ao mesmo tempo em que se dirige diretamente às pessoas com deficiência e as capacita (Sutherland, 1989, p. 4-5; Barnes & Mercer, 2001, p. 529-530). Esses são os principais objetivos do *Single Handed*.



Figura 19. Capa e sobrecapa de *Single Handed*.

O conteúdo de *Single Handed* foi coletado de uma entrevista e de uma conversa com meus pais sobre suas experiências ao me criarem e sobre minha experiência de viver sem a mão esquerda. O diálogo é coloquial e amigável, reforçando a ideia de que a deficiência não é algo a ser temido e, em vez disso, oferece uma perspectiva positiva sobre a deficiência, um tema comum na cultura da deficiência (Barnes, 2003, p. 6). O conteúdo é formatado quase como um roteiro, mas usa letras grandes para chamar a atenção para as citações (Figura 20). Inserções e dobras são usadas para quebrar a monotonia, criando um nível de interação semelhante ao dos álbuns de recortes (Figura 21). A tipografia é combinada com fotografias e anotações manuscritas que são comumente vistas em álbuns de recortes (Delacruz & Bales, 2010, p. 36). Isso dá a impressão de um álbum de recortes de família, mas a marcação e a ilustração sobre as fotografias dão aos espectadores uma ideia mais clara dos verdadeiros sentimentos em relação aos eventos (Pedri, 2018, p. 4) e diferencia essa publicação de álbum de recortes dos álbuns de recortes tradicionais.

Os álbuns de recortes são tradicionalmente usados para pintar o quadro de uma “vida boa” (Katriel & Farrell, 1991, p. 15) e evitar narrativas de sofrimento. Essa ideia não retrata a perspectiva completa da minha história, e é por isso que usei técnicas para alterar fotografias para revelar significados mais profundos que as imagens por

si só não conseguem capturar (Pedri, 2018, p. 4). A impressão de risografia foi empregada para criar técnicas de scrapbooking, como colocar, anotar e marcar fotografias (Pedri, 2018, p. 4). Técnicas como essas podem proporcionar uma visão mais profunda do verdadeiro eu de uma pessoa e expor sentimentos ocultos (Pedri, 2018, p. 4-8). Ao usar a impressão em risografia para rabiscar sobre fotografias de infância em que pareço feliz, fica mais claro que eu tinha consciência de minha deficiência e cria uma representação mais precisa dos eventos (Figura 22). Esse sistema visual é repetido em todo o texto, sublinhando palavras, fazendo anotações e comunicando sentimentos para fornecer uma explicação mais abrangente da experiência com a deficiência (Figura 23).

Para criar a sensação mais pessoal de um álbum de recortes, são usadas reflexões escritas à mão e ilustrações de personagens (Figuras 22 e 23). Conforme argumentado por Delacruz e Bales (2010, p. 35-36), essas reflexões são parte integrante do álbum de recortes porque dão importância a eventos e pessoas. As reflexões são usadas para acrescentar partes da conversa, dando-me a capacidade de “narrar a mim mesmo” (Katriel & Farrell, 1991, p. 2) e contar minha história. Isso me proporciona uma maneira de controlar minha narrativa e articular minhas experiências adequadamente, o que é um tema importante na arte sobre deficiência (Barnes, 2003, p. 9; Sutherland, 1989, p. 2).



Figura 20. O recuo do tipo é usado para replicar layouts de script para que o texto possa ser claramente entendido e lido. Isso é combinado com o tipo de exibição Grande, que foi usado para identificar comentários importantes extraídos da conversa. Esse tipo de formatação permite uma hierarquia clara, um fluxo de informações e facilita a leitura. Os spreads também incluem elementos-chave de scrapbooking, como fotografias pessoais, reflexões e ilustrações.

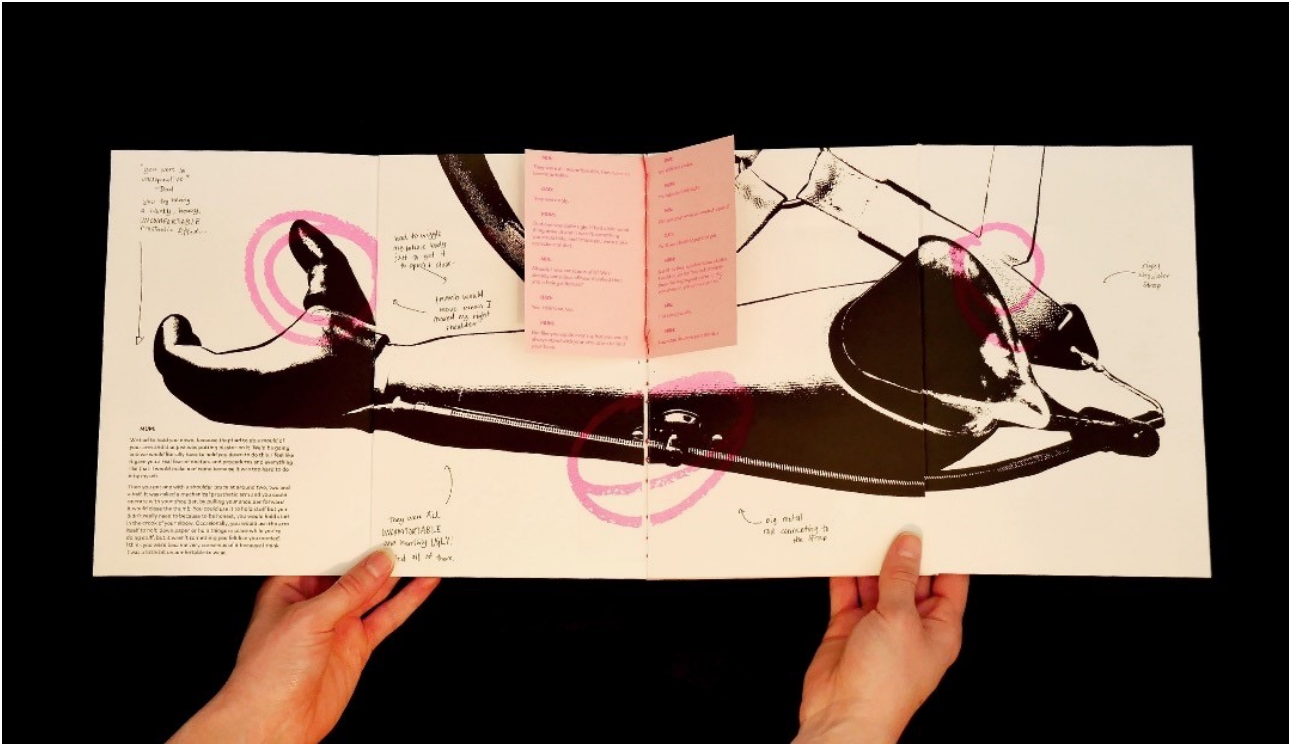


Figura 21. Foram usados spreads e encartes dobráveis para criar um nível de interatividade isto em álbuns de recortes e também permitiram a inclusão de imagens em grande escala. Isso pode dar um melhor senso de escala e criar mais impacto emocional.



Figura 22. Usando impressão em risografia, rabiscos e cruzes foram sobrepostos para representar meus verdadeiros sentimentos em relação a um evento. Eu me sentia constrangido com meu braço pequeno durante toda a minha infância e sempre desejei ser “normal” e ter duas mãos. Os rabiscos são colocados sobre a parte superior do meu braço pequeno para escondê-lo ou sobre o meu rosto para me dissociar do meu corpo e da minha deficiência. Reflexões escritas à mão são adicionadas para explicar melhor isso e narrar meus sentimentos.

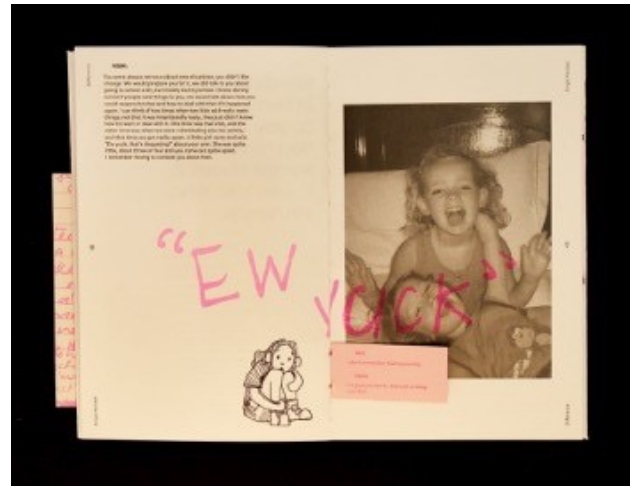


Figura 23. “EW YUCK!” foi escrito sobre meu rosto para demonstrar como as pessoas me viam. Muitas vezes sinto que ser deficiente significa que as pessoas veem seu corpo antes de vê-lo, e é por isso que a frase obscurece meu rosto. As pessoas não conseguem me ver porque estão concentradas na aparência “nojenta” do meu braço esquerdo. Ilustrações de personagens de um eu mais jovem foram adicionadas para comunicar a emoção que palavras como essa tiveram sobre mim e criar uma sensação mais

Entremeadas na publicação estão grandes colagens que retratam sentimentos ou eventos que vivenciei (Figura 4.6). Conforme descrito por Joyce (1993, p. 103), a colagem rompe as convenções e justapõe imagens para questionar a norma, razão pela qual a colagem foi implementada. As colagens questionam a ideia de como é ser deficiente e oferecem uma nova perspectiva, brilhante e colorida (Figura 25). A impressão em risografia foi usada para romper ainda mais com a visão tradicional de ter pena de pessoas com deficiência que é vista com frequência na mídia (Barnes & Mercer, 2001, p. 519). O rosa brilhante que a risografia proporciona dá vibração e vida às colagens e imagens, comunicando uma sensação de diversão e mudando a perspectiva de como as pessoas com deficiência são vistas.

O caderno e o panfleto de recursos localizados na parte de trás da publicação do álbum de recortes têm como objetivo fornecer aos pais mais informações e recursos para ajudá-los a criar uma

criança com diferença no membro superior (Figura 26). Esses artefatos podem ser removidos para facilitar o uso (Figura 29) e a portabilidade.

O caderno é encabeçado por seções que levam os pais a escrever suas próprias experiências, acompanhar compromissos e registrar perguntas (Figura 28). Depois de preenchido, o caderno fornecerá aos pais um lugar para relembrar os marcos e refletir sobre suas perspectivas passadas. O panfleto de recursos oferece uma coleção de serviços médicos e para deficientes na Nova Zelândia e links para grupos de apoio e comunidades para pessoas com diferenças nos membros superiores (Figura 29). Há uma falta de grupos de apoio para pessoas com diferenças nos membros superiores na Nova Zelândia, razão pela qual não foram incluídos grupos de apoio na Nova Zelândia. O objetivo do Single Handed é preencher essa lacuna, oferecendo segurança por meio de minhas experiências.



Figura 24. Essa colagem comunica minha experiência de ser diferente. Algumas pessoas olham para mim, fazem olhares engraçados e, às vezes, até apontam quando notam meu braço. Não estamos acostumados a ver diferenças, por isso, quando as vemos, geralmente ficamos olhando. Sempre achei isso desconfortável e esta colagem mostra meu eu mais jovem gritando para que as pessoas parem de me encarar.



Figura 25. Esta colagem retrata minha experiência em encontrar representação na mídia. Quando eu era criança, não via ninguém na TV que se parecesse comigo, então, quando finalmente descobri um personagem que representava a mim e a minha deficiência, fiquei extremamente feliz. Foi uma experiência muito emocionante finalmente me ver na TV e me senti mais aceito na sociedade.



Figura 26. O caderno e o panfleto de recursos são anexados à última página da publicação para manter os ativos conectados e seguros. O caderno é anexado à publicação e o panfleto de recursos é anexado ao caderno. Os sistemas de design da publicação foram mantidos em todo o caderno e no panfleto de recursos para um estilo coeso.



Figuras 27 e 28. O caderno pode ser retirado da publicação devido à linha perforada. A mesma técnica foi aplicada ao panfleto de recursos anexado ao caderno, de modo que ambos os itens podem ser removidos para facilitar a interação. O caderno tem sugestões para incentivar os pais a escrever reflexões, perguntas e registrar memórias. Os avisos incluem coisas como “Maiores dúvidas”, “Momentos mais difíceis” e “Marcos”.

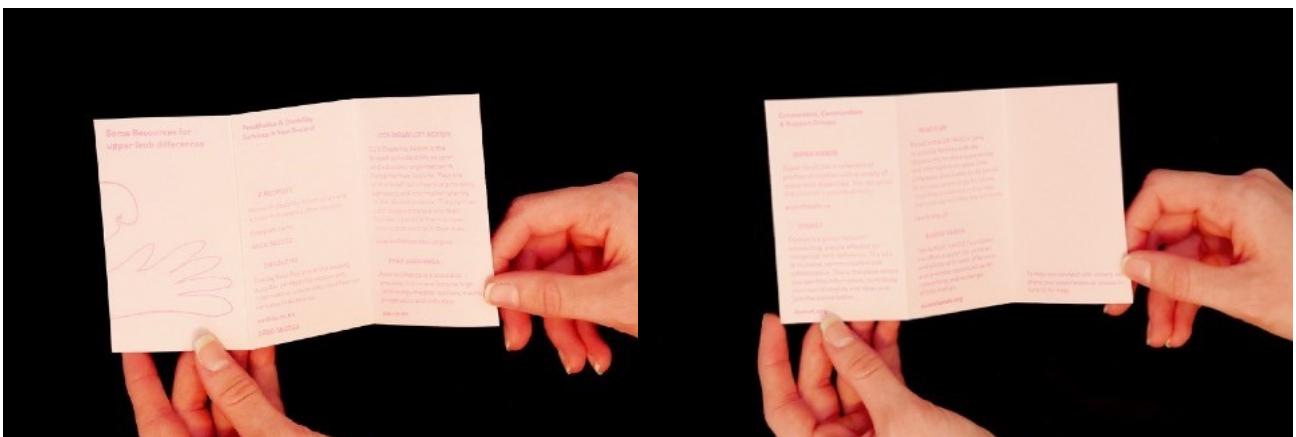


Figura 29. A frente e o verso do panfleto de recursos. O panfleto foi projetado para ser pequeno, de modo que seja fácil colocá-lo dentro de uma carteira, carregá-lo ou prendê-lo na geladeira. Isso torna as informações do panfleto mais facilmente acessíveis.

Conclusão

Em resumo, este artigo forneceu e explicou as ideias e os métodos significativos utilizados no Single Handed. A primeira sessão detalhou minhas experiências como pessoa com deficiência, apresentando as informações básicas e o vínculo pessoal com o projeto. Na segunda sessão, analisei os principais contextos em que o Single Handed está situado, fornecendo informações sobre a cultura da deficiência, as artes da deficiência e as técnicas de scrapbooking usadas para contar narrativas pessoais. Também foi apresentada uma discussão sobre profissionais importantes envolvidos em artes para deficientes e scrapbooking. Na segunda sessão, expliquei a autoetnografia e como apliquei a perspectiva dos deficientes às minhas decisões de design. Os métodos empregados por meio de etapas de iteração, experimentação e reflexão também foram explicados. A sessão final ofereceu um comentário crítico sobre minhas decisões de design, explicando a importância do projeto e situando-o no contexto de minhas pesquisas e experiências.

Refletir sobre minhas experiências e conhecimentos como pessoa com deficiência para criar o Single Handed foi catártico e me conectou mais à minha identidade. Passei anos tentando ignorar a presença da deficiência e, por meio desse projeto, pude me sentir mais seguro por ser deficiente. O Single Handed me permitiu refletir sobre meu passado, deleitar-me com esses sentimentos e compreender profundamente o sofrimento que, na época, eu era muito jovem para entender. Também ajudou meus pais a me entenderem melhor e a entenderem minhas perspectivas. Espero que o Single Handed possa fazer isso por outros pais com filhos como eu. Este projeto me mostrou que nunca deixarei de aprender sobre a experiência com deficientes e, embora haja mais desafios, estou confiante de que o conhecimento adquirido sobre mim com este projeto me ajudará a superá-los. Espero que, ao me abrir e compartilhar minha perspectiva como pessoa com deficiência, eu possa dar a outras pessoas a confiança necessária para se conectarem mais com suas identidades e fornecer uma compreensão do que realmente significa ser deficiente.

References

- Barnes, C. (2003, May). *Effecting Change; Disability, Culture and Art* [Paper presentation], 1-12. Finding the Spotlight Conference, Liverpool Institute for the Performing Arts. <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-Effecting-Change.pdf>
- Barnes, C., & Mercer, G. (2001). Disability culture: Assimilation or inclusion? *Handbook of Disability Studies*, 515-534. https://courses.washington.edu/intro2ds/Readings/33_BarnesMercer-culture.pdf
- Delacruz, E., & Bales, S. (2010). Creating history, telling Stories, and making special: Portfolios, scrapbooks, and sketchbooks. *Art Education*, 63(1), 33-39. <https://doi.org/10.1080/00043125.2010.11519051>
- Disability pride. (2023, July 12). *Kolaj Magazine*. Retrieved October 21, 2023, from <https://kolajmagazine.com/content/content/collage-exhibitions/disability-pride/>
- Enger, R. (2017, October 10). *The broken column. Obelisk Art History*. Retrieved October 21, 2023, from <https://www.arthistoryproject.com/artists/frida-kahlo/the-broken-column/>
- Gallagher, C. L. (2017). Sketching for ideation. *Proceedings of the 2017 CHI Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, 106-111. <http://dx.doi.org/10.1145/3027063.3048424>
- Ings, W. (2011). Managing heuristics as a method of inquiry in autobiographical graphic design theses. *International Journal of Art & Design Education*, 30(2), 72-87. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2011.01699.x>
- Jonson, B. (2005). Design ideation: The conceptual sketch in the digital age. *Design Studies*, 26(6), 613-624. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2005.03.001>
- Joyce, E. W. (1993). The Collage of "Marriage": Marianne Moore's Formal and Cultural Critique. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 26(4), 103-118. <http://www.jstor.org/stable/24780484>
- Katriel, T., & Farrell, T. (1991). Scrapbooks as cultural texts: An American art of memory. *Text and Performance Quarterly*, 11(1), 1-17. <https://doi.org/10.1080/10462939109365990>
- Leslie, J. (2021, March 23). *Rubbish FAMzine #10. magCulture*. Retrieved October 8, 2023, from <https://magculture.com/blogs/journal/rubbish-famzine-10>
- Mäkelä, A., & Nimkulrat, N. (2011). Reflection and documentation in practice-led design research. *Nordes 2011: Making Design Matter*, 1-9. <https://doi.org/10.21606/nordes.2011.009>
- Masterworks. (2023, March 2). *Why did Frida Kahlo paint her injuries and disabilities?*. Retrieved October 21, 2023, from <https://insights.masterworks.com/art/why-did-frida-kahlo-paint-her-injuries-and-disabilities/>
- Michelle Baharier. (2022, December 14). Bethlem Gallery. Retrieved October 21, 2023, from <https://bethlemgallery.com/artists/michelle-baharier/>
- Munro, A. J. (2011). Autoethnography as a research method in design research at universities. *Sixth International DEFSa Conference Proceedings*, 156-163. https://www.defsa.org.za/sites/default/files/downloads/2011conference/Munro_2.pdf
- Office for Disability Issues. (2022, March 28). *Things you should know: Definitions, concepts and approaches*. Retrieved August 23, 2023, from <https://www.odi.govt.nz/disability-toolkit/things-you-should-know-definitions-concepts-and-approaches/>
- Oliver, M. (1996) *Understanding Disability: From Theory to Practise* (Basingstoke, Palgrave). p. 22
- Pedri, N. (2018). Traumatic layerings of self: Scrapbooking personal photographs in one hundred demons. *Polysèmes*, (19), 1-16. <https://doi.org/10.4000/polysemes.3460>

Peh, S. (2022, August 31). *From kindergarten through high school, this family has been making a magazine together for ten years*. Eye on Design. Retrieved October 8, 2023, from <https://eyeondesign.aiga.org/rubbish-famzine/>

Poulos, C. N. (2021). Conceptual Foundations of Autoethnography. In *Essentials of Autoethnography* (pp. 3-9). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000222-001>

Sense. (2022, May 9). *The social model of disability*. Retrieved August 23, 2023, from <https://www.sense.org.uk/about-us/the-social-model-of-disability>

Sutherland, A. (1989). *Disability Arts, Disability Politics* [Paper presentation], 1-5. 'Movin' On' Festival, London. <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Sutherland-Disability-Arts-Disability-Politics.pdf>

Terzi, L. (2004). The social model of disability: A philosophical critique. *Journal of Applied Philosophy*, 21(2), 141-157. <http://www.jstor.org/stable/24355191>

Tracy, S. J. (2013). Developing contextual research that matters. In *Qualitative research methods: Collecting evidence, crafting analysis, communicating impact* (1st ed., pp. 2-18). Blackwell Publishing. <https://catalogimages.wiley.com/images/db/pdf/9781405192033.excerpt.pdf>

Ware, L. (2008). Worlds remade: Inclusion through engagement with disability art. *International Journal of Inclusive Education*, 12(5-6), 563-583. <https://doi.org/10.1080/13603110802377615>

Wensveen, S., & Matthews, B. (2014). Prototypes and prototyping in design research. *The Routledge Companion to Design Research*, 262-276. <https://doi.org/10.4324/9781315758466-25>

Yilmaz, S., & Daly, S. R. (2016). Feedback in concept development: Comparing design disciplines. *Design Studies*, 45, 137-158. <http://dx.doi.org/10.1016/j.destud.2015.12.008>

HOW TO QUOTE (APA)

Freeman, M. (2024). Single Handed: An investigation into how scrapbook-publications can be used to communicate disabled perspectives. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 197-219. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.21>

Blake Elliott

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0006-7738-8615>

pjbr.elliott@gmail.com

Blake Elliott is a Communication Design graduate of Auckland University of Technology (AUT) in Auckland, New Zealand. Combining personal experiences with contextual research, Blake examines how the employment of journaling, value-based performance, and a growth mindset can enhance a swimmer's performance.

Blake Elliott é graduado em Design de Comunicação pela Auckland University of Technology (AUT) em Auckland, Nova Zelândia. Combinando experiências pessoais com pesquisas contextuais, Blake examina como o emprego do registro em diário, o desempenho baseado em valores e uma mentalidade de crescimento podem melhorar o desempenho de um nadador.

A Deep Dive: Enhancing Swimmer's Performance Through Journaling, Value-Based Performance, and Growth Mindset

Keywords

Growth Mindset, High Performance Swimming, Journaling, Value-Based Performance.

Abstract

In 'A Deep Dive' I evaluate how journaling, editorial design, and tokens can be used to enhance swimmers' performance. Becoming a high-performance swimmer requires a strong mindset to overcome challenging situations and perform at the highest level. As an aspiring high-performance swimmer, I have used personal experiences to develop a strategy to overcome these inherent challenges within the sport. Using

an autoethnographic and reflective inquiry I incorporate methodologies' such as drawing, prototyping, critical feedback, digital creation, and photography to bring this project to fruition. Drawing insights from contextual areas such as growth mindset, journaling, value-based performance, and the work of practitioner's, Maritn Naumann, and Chris Harkin I have created three distinct artifacts: a mindset journal, a book, and five value tokens.

Introduction

This article is a practice-led project concerned with the development and enhancement of swimmer's performance through growth mindset, journaling, and value-based performance. As a swimmer myself I know just how important mindset and mental clarity is when trying to perform at your best. After many years of swimming at a high level I have faced many of the challenges swimmers face. Swimming is a very lonely and tedious sport which takes hours upon hours of deliberate practice, hardship, and work ethic to become the best.

From my own experience, a lot of swimmers give up when the going gets tough. This project

is intended to help swimmers through such a challenging sport and help them take the next step in their swimming career. The collateral aims to help athletes overcome challenges, achieve goals and be an all-round happier person. In the first session of this article discusses the contextual knowledge that surrounds and influences this project. The third session evaluates the methodologies adopted and methods carried out in the development of this project. Session four provides critical commentary on the artefacts produced. The final session provides a conclusion to this article, discussing learning points and challenges faced within this project.

Contextual Review

This session provides an review of the contextual knowledge that has framed the project. It is divided into four sections. The first section outlines the use of journaling as a form of reflection to improve overall health. The second section investigates the benefits of implementing

a growth mindset to overcome and preserve challenges as an athlete. The third section involves the idea of value based performing as a tool to increase performance. Finally, the last section evaluates existing practitioners work which have influenced the visual identity of this project.

Journaling

Journaling refers to spending short periods of time each day writing down the feelings, thoughts, and emotions you're having, to help process a challenging situation (Khush, 2023).

Journaling has been used in a variety of contexts. Athletes can use journaling as a tool to reflect, log trainings, plan nutrition, and write down goals. There are many different types of journaling

to suit any individual's needs. Bolton's (2004) studies have demonstrated that individuals tend to experience increased happiness after writing about challenging and stressful situations. Writing about these experiences can reduce the negative effects of long-term stress and disease.

The author argues that we can all feel better by confronting our past through writing. Not

only does writing help with an emotional response, but by writing about previous events participants showed evidence of an enhanced immune response days later.

Young et al. (2009) studied the effects on behaviour and beliefs of swimmers with the use of training logs. The swimmers were given training logs to use for a month to reflect on training behaviours, recovery, and overtraining. After a month of using training logs the swimmers were found to have significant improvement in self-confidence, punctuality, adherence, and self-awareness.

Journaling in its various forms is a tool for recording personal thoughts, experiences, and insights. Writing our thoughts and feelings down can help us to understand our emotions and help manage our mental health (Khush, 2023).

The ideas discussed regarding journaling as a useful tool to enhancing overall health has been influential in the creation of 'A Deep Dive'. Especially in the study conducted by Young et al. (2009) where they discussed the benefits of keeping a training log. This research project intends to use journaling techniques to assist athletes in gaining some of the benefits discussed.

Growth mindset

According to S Dweck (2009), within sports there are two different types of mindsets. A fixed mindset and a growth mindset. A fixed mindset is the belief that talent and abilities are fixed. People with this mindset focus on talent and they never fulfil their potential. On the other hand, a growth mindset is the belief that talent and abilities are not fixed and can be improved upon with deliberate practice, effort, training, and instruction. These athletes also acknowledge weaknesses because they believe when one does not acknowledge weaknesses it holds them back from success. Luckily mindsets are only beliefs which can be changed. Fundamentally the growth mindset is about learning. Studies have shown that students who have been educated on the growth mindset are much more likely to persevere when they fail because they know failure is not a permanent condition (Dweck, 2009).

The growth mindset also lays the foundation for the attributes of grit. Grit is defined as 'passion and perseverance for long term goals. While studying adults and children in all kinds of challenging situations, Angela Duckworth (2013) found one characteristic that set successful

individuals apart from the rest. She found that grit was a determining factor in individuals' success and talent alone doesn't make you gritty. Duckworth (2013) believes the best way to build grit is to adopt a growth mindset.

Athletes who adopt a growth mindset put a big emphasis on learning. These individuals use failure to their advantage by analysing, planning, and working towards a better understanding of their ability to further master their skill. Mumford and Jackson (2015) described failure is what you make of it. As an athlete you must have the ability to learn from your failure. Athletes with a growth mindset do not let failure define them, instead they let failure fulfil them. To achieve pure performance an athlete must recognize their failures and mistakes as opportunities for learning (Mumford & Jackson, 2015).

These ideas of the growth mindset have been influential in the development of 'A Deep Dive'. 'A Deep Dive' incorporates techniques to help encourage and teach this way of thinking to change an athlete's mindset from a fixed mindset to a growth one.

Value based performance

Value-based performance refers to an athlete who follows a set of values during training and competition to improve performance. The alternative is an emotionally driven athlete; these athletes are more likely to do things that provide them with instant gratification. Eddie O'Connor (2017), a sports psychologist, expressed the need for athletes to live by a set of values to maximise performance growth. When picking a set of values, we set ourselves a standard to live by. These values can be described by having sports integrity, which portrays the person you consistently want to be. According to O'Connor (2017), these values are our "how," demonstrating to athletes how they can achieve their goals. We can't achieve our values like goals, we must live our values every day. By focusing on what we value rather than our emotions, we develop a level of self-awareness which allows us to act in favour of our values. Athletes who are value driven are known to train harder, make better

choices, and persevere through difficult situations that lead to goal achievement (O'Connor, 2017).

Eli Straw (2023), a mental conditioning coach, describes values as a beacon which can lead you towards your goals. Sports values are beliefs, behaviours, and traits, that we have set ourselves. This is how we want to behave as an athlete. Values help create a clear outline of the athlete we want to become and then we try to align ourselves with these values each and every day. These values should be actions you can control during trainings and games. By choosing the right values, athletes can benefit from increased focus, self-awareness, and better self-management (Straw, 2023).

This research project, 'A Deep Dive,' aligns with the ideas of Eddie O'Connor and Eli Straw, who discuss the importance of value-based performance. 'A Deep Dive' intends to incorporate these into the collateral to help develop this attitude.

Practitioners

As this is a practice-led project, I have found a few practitioners whose work has inspired the visual identity of this project.

Martin Naumann

Martin Naumann is a German based designer specialising in branding and illustration. The work I was mostly interested in, is his branding/logo design work. His logos are all iconic based and are designed to represent multiple ideas as a single symbol (Figure 1). The symbols he creates are very simple yet meaningful. When each symbol is broken down, we see the thoughts and the deeper meaning that goes



Figure 1. One of Martins logos.

into each symbol. The idea of representing an idea through simplistic geometric shapes were influential to the visual identity of 'A Deep Dive'.

Chris Harkin

Chris Harkin is an FX designer and photographer based out of Australia. Throughout his photography he explores a variety of natural phenomena. In his project impermanence, he photographed ice caves in Vatnajökull, Iceland (Figure 2). The

photographs produced were a series of full frame abstract images which captured unique shapes and textures. The concept of capturing close-up detail and creating abstract images has been influential to the visual identity of 'A Deep Dive'.



Figure 2. Chris Harkins impermanence project.

Summary

This session discussed the contextual review of knowledge, which influenced the creation of this design project. Covering areas such as journaling, growth mindset, value-based performance as

well as practitioners, Martin, and Chris. The ideas discussed within this session were discussed because they were widely influential in my thinking and decisions in 'A Deep Dive'.

Methodology

Overview

This session discusses the research design of 'A Deep Dive'. It will outline the methodological approach as well as the

methods utilized in the creation of 'A Deep Dive', and concludes with a summary and evaluation of the approach I have taken.

Research Methodology

The project is based on an auto-ethnographic and practice-led methodology. There are recent sources discussing the use of practice-led research in the field of Communication Design: Arden & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; and Wilson & Tavares, 2023.

Autoethnography is a methodology that combines autobiography and ethnography elements (Ellis et al., 2015). It entails investigating and reflecting on personal experiences, emotions, and cultural context to comprehend larger cultural and social conditions. Ellis et al. (2015) stated that:

When researchers do autoethnography, they retrospectively and selectively write about epiphanies that stem from, or are made possible by, being part of a culture and/or by possessing a particular cultural identity. However, in addition to telling about experiences, autoethnographers often are required by social science publishing conventions to analyze these experiences. (p.4)

In addition to using methodological tools and research literature, autoethnographic researchers must also consider how others may have similar

experiences. In doing so the researcher must make characteristics of a culture familiar to both insiders and outsiders. To achieve this, it is necessary to compare and contrast personal experience with existing research (Ellis et al., 2015).

As well as an autoethnographic framework, I have also adopted a reflective enquiry methodology. Boud et al. (1985) understands that reflection is an active process of exploration and discovery which may lead to very unexpected outcomes. The activity of reflection in the context of learning engages and encourages individuals to explore their experiences to lead to new understandings and appreciations. Ogbuanya and Owodunni (2013) stated:

Reflective inquiry therefore, is a thinking process through which individuals examine their experiences to better understand the assumptions and implications of events and actions in their lives through a close examination for information or truth. (p.44)

Throughout 'A Deep Dive', an autoethnographic and reflective inquiry methodology were at the centre of this project. This approach involved a thorough evaluation of my personal experiences, with the goal of connecting these experiences to a wider range of knowledge to gain a more in depth understanding.

Research Methods

In this practice-led project, I used four main methods to plan, develop, and create my design outcome's. This project was an ever-changing journey, influenced by the continued application of these methods across all project stages. These methods are as follows:

- Drawing
- Prototyping
- Critical Feedback
- Digital Creation
- Photography

Drawing

Sketching and notetaking were fundamental methods which were integrated throughout the entirety of the project. Both these methods allowed me to continuously generate and refine my ideas.

Sketching

Sketching was a fundamental tool within my creative process allowing me to bring to life the abstract ideas within my mind. Through the act of sketching, I was able to transform my ideas into tangible visual representations of my thoughts. The act of sketching allowed me to quickly iterate and develop my initial ideas into valuable project assets. Before beginning any work, I would start by sketching my initial thoughts onto paper and allowing my hand to move instinctively to the next idea. I used this method throughout the entirety of the project. I used it for the development of flat plans for my journal and book by experimenting with different page layouts and testing which ones were most effective. The process of drawing was an integral part in the production of the value symbols (Figure 3).



Figure 3. The process of my sketching

Notetaking

Taking notes was an essential part of my process as I worked to complete my project. It allowed me to record, document and evaluate my ideation (Figure 4). This in turn helped form connections and further develop my ideas. I used a notebook to jot down ideas, enabling me to consider and unpack each one with additional writing. Because of the rapid pace of ideation, the note taking was

very disorganised and organic. To take my notes I used a small notebook which I was able to take around with me to document my thoughts and get them onto paper. Without the physical aspect of documenting my ideas, they would simply fade into the background noise in my head. With a physical application of note taking, I was able to link and find connections to previously discarded ideas.

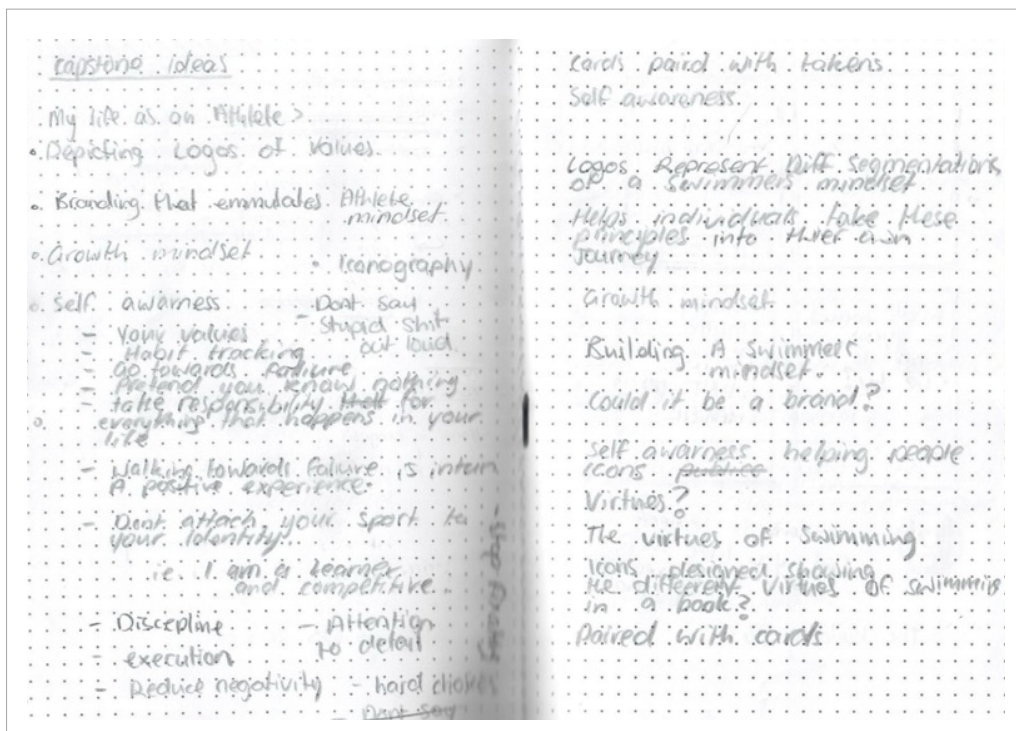


Figure 4. The process of my notetaking.

Prototyping

Throughout this practice-led project prototyping stood as an integral part in bringing this project to life. Prototyping closed the gap between conceptualization and realization. Through iterative prototyping my ideas underwent transformation, took shape, and materialised. I used prototyping in all aspects of this project for developing double page spreads (DPS), testing different binding techniques, testing packaging ideas, and testing ergonomics. In the development of my physical books the process of printing and creating working DPS allowed me to understand how my intended audience may use the collateral. It also allowed me to test design elements such as, typography, layout, colour,

and composition. The development of my final journal and book also required prototyping with different binding, and cover techniques (Figure 5).



Figure 5. Prototype of my binding.

Critical feedback

Critical Feedback served as a compass which helped guide me through this project and bring it to life. Through the invaluable feedback of my peers, mentors, friends, and family I was able to further develop my project and take it beyond what I thought was possible. In every stage of the project from planning, right through to completion I often used my peers and lectures feedback to push my project further. Critical feedback was

great at offering me alternate ideas I hadn't thought of. It allowed me to evaluate all feedback down into categories based on most relevant and least relevant. With this data documented I was then able to choose whether to implement changes within my project. This often meant that the final conceptual design was well thought out and had exhausted all other possibilities.

Digital Creation

Digital creation was executed through the utilization of tools such as, InDesign, photoshop, and illustrator. Digital creation often closely followed the sketching process. Once sketching was complete, I then took these initial ideas into one of these digital applications to further develop and iterate my work (Figure 6). Due to the fast nature of digital creation, it allowed me to quickly experiment and distil potential outcomes to form a more refined concept. The process of digital creation was heavily iterative often creating many copies of these concepts to further change and implement different components. In terms of the development of my value symbols, this

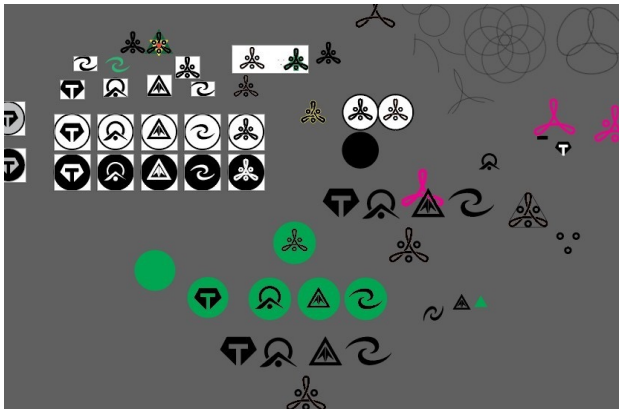


Figure 6. Digital creation process of my value symbols.

process of rapid iteration and conceptualisation enabled me to create highly refined collateral.

Photography was used throughout this project as a form of documenting events and image creation. Early in the project photography was used as a means of capturing ideas and moments in time. To capture these moments, I would use my phone as it was always on me and easy to use. For more planned shots I would use my Canon M50 as it allowed me to get a much high-quality image. Towards the end of the project the photos were used more artistically and became an essential design element within this project (Figure 7).

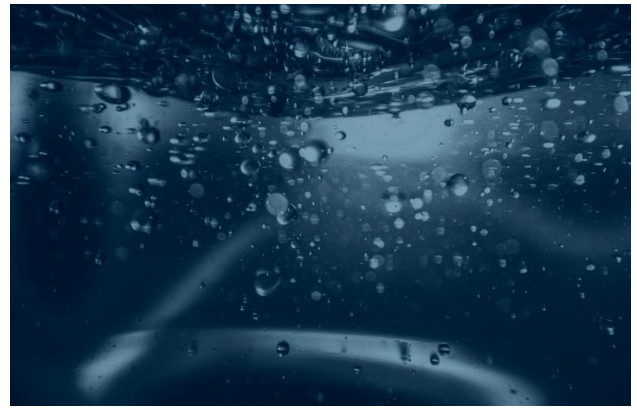


Figure 7. Photography style.

Summary

This project's methodology allowed me to be very iterative and experimental, keeping the design process fresh and ever changing. Embracing an autoethnographic and reflective inquiry approach allowed me to gain valuable insights into my

creative process and project. The methodology adopted for this project allowed reflexivity and experimentation which aligned with reflective inquiry. This was activated by, drawing, prototyping, critical feedback, digital creation, and photography.

Critical Commentary

This final session offers a critical commentary of the three physical design artefacts produced, accompanying this article. In this session I will discuss the physicality of the artefact followed

by a critical review of the ideas which informed the artefacts. All artefacts within 'A Deep Dive' place value-based performance and growth mindset at the centre of all design decisions.

Journal and Book

The first artefact takes form as a B6 hard cover mindset journal for athletes to plan, review and reflect upon their training. The purpose of the journal is to allow athletes a safe place to write down and unpack thoughts or feelings the swimmer may experience. I chose B6 because I wanted athletes to be able to take the journal and book wherever they went to reflect and learn. This size provides just enough room to reflect as well as space for imagery. For the journal I used an uncoated 120gsm paper stock to allow for the athlete to have a better writing experience (Figure 8).

The second artefact takes form as a B6 book which uses photography and stories to share my own involvement with the five essential values. The goal of the book is to provide the reader with a sense of belonging and validity to each of the values. Since the book is more photographic and editorial, I opted for a glossy 120gsm paper stock to allow for the highest quality images and detail. I included some swimming images in the book to make it more personal and to add some validity to my experiences as an aspiring high-performance swimmer. The images I showcase are all full frame photographs of myself swimming. To make sure the photos remained consistent with the existing design system I turned each image into a duotone colour space (Figure 9).

Both book and journal are split into five sections which follow the values, competitive, discipline, resilience, courage, and patience. At the start of each new section, to add more value, I have displayed each symbol with silver foil to further push the idea of value-based performance. Throughout the journal I have used a series of quotes from world champion swimmers as well as thought provoking questions to help encourage a growth mindset when the athlete is reflecting. To encourage a growth mindset within the book I briefly touch on personal experiences with each value (Figure 10).

A design system that remains consistent throughout both artefacts is the use of imagery. The imagery was created by mixing water, oil, and food colouring. I did this to try and recreate some of the water movement you see in a swimming pool. I experimented by mixing different substances together in a big vase and placing a bright light behind the vase to capture specific details. Each resulting photo was unique and completely different from the next (Figure 11). Using these images throughout both the book and journal I wanted the viewer to establish a sense of the unknown. As an athlete there is a lot of uncertainty around your performance and success. By displaying the images full bleed, I want the athletes to aspire to learn and understand more about themselves – to dive deeper.

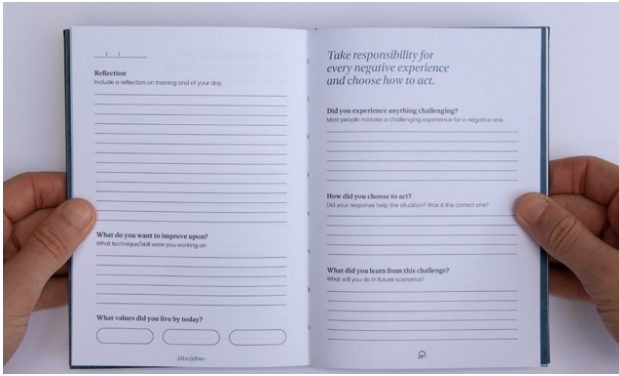


Figure 8. DPS of journal.

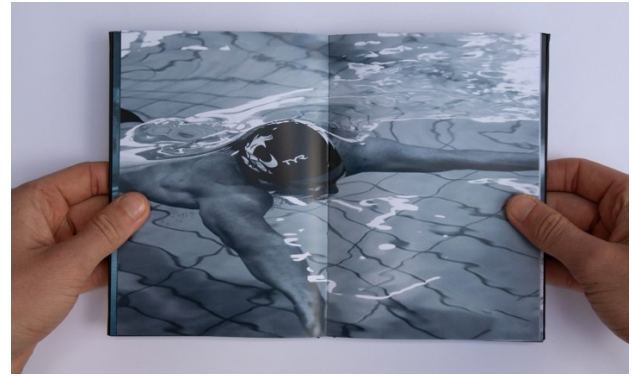


Figure 9. Duotone image.



Figure 10. Competitive experience.



Figure 11. Abstract water texture.

Value Symbols and Tokens

The last artefact is a series of 5 value tokens. The tokens act as a physical reminder to the athletes that their performance does not define who they are and it's what they bring to the sport that matters most. The tokens are 3mm thick, 40mm wide stainless-steel tokens. Each token has been laser etched with a value symbol on both sides. The tokens then sit within a thin block which I have laser etched allowing for the tokens to sit flush within the block (Figure 12).

These tokens can be taken to training or simply displayed to serve as a reminder to the athlete that they are Competitive, Disciplined, Resilient, Courageous, and Patient. This will help athletes adopt a value based attitude.

To further help and encourage athletes to take on board a value based performing attitude I used Martin Naumann's work as inspiration to create symbols which represented each value.



Figure 12. A close up of the Value Tokens.

Patience

For the patience symbol (Figure 13) the symbol resembles the top half of an hourglass as well as a diamond. In the negative space within the symbol is the shape of a 'turning T' (the black mark along the bottom of the pool). Altogether these ideas create the patience symbol and represents not only being strong but also withstanding difficult experiences for long periods of time.



Figure 13. Patience Symbol.

Competitive

For the competitive symbol (Figure 14) I worked with triangles to represent wanting to become the best and be at the top. Within the triangles are two arrows which indicates advancement towards the top as well as other athletes wanting to be on top. I placed the arrows within the triangle to also represent the idea that competitiveness also comes from within, and the athlete can be competitive with oneself.



Figure 14. Competitive Symbol.

Resilience

The resilience symbol (Figure 15) takes ideas from the formation of springs. The symbol appears to have three different loops which represent three different aspects of resilience: Adaptability, learning and flexibility. I placed three circles around the loops to represent the negative experiences swimmers may experience. The loops flow around these circles overcoming and adapting to these experiences.



Figure 15. Resilience Symbol.

Courage

For the courage symbol (Figure 16) I utilised the shape of a hurricane to represent the chaos athletes need to experience within their swimming career to be the best. The middle of the hurricane represents being calm and collected in the face of adversity. The calm middle representing reaching your goals.



Figure 16. Courage Symbol.

Discipline

I designed the discipline symbol (Figure 4.10) with the idea of incorporating a swimmer performing the freestyle stroke. I did this to represent the dedication of turning up and putting in the hours to perfecting your craft. Over the top of this design, I placed a circle to represent the big goal the athlete is striving for in their swimming career. The swimmers arm also takes shape as an arrow advancing towards the swimmer's goals.



Figure 17. Discipline Symbol.

Summary

This session provided critical commentary on the series of collateral produced in 'A Deep Dive'. The collateral produced will help aspiring high performance swimmers overcome and develop strategies to deal with the highs and lows of

high-performance swimming. I believe the design decisions made throughout the entirety of this project encapsulates value-based performance, growth mindset and journaling. In the final session I finish with a conclusion of 'A Deep Dive'.

Conclusion

At the start of this practice led project, I aimed to figure out how I could enhance swimmers' performance through the employment of editorial design, journaling, and value tokens. Through an autoethnographic and reflective inquiry I set out to unlock a deeper level of understanding. The chosen methodologies, drawing, prototyping, critical feedback, digital creation, and photography allowed me to develop and bring to life 'A Deep Dive' Book, Journal, and Value Tokens. The artifacts produced within 'A Deep Dive' were informed and influenced by the contextual areas of journaling, growth mindset, value-based performance, as well as practitioners Martin and Chris. The result is a well-crafted series of colleterial that will enhance

swimmers' performance. This project was very fulfilling as it allowed me to dive deep into a subject that I was truly passionate about. I think the passion I share for my swimming endeavours has truly motivated me to design and create the highest possible design outcomes. The added love for teaching and helping other athletes has also helped me bring to life a design outcome that can truly inspire upcoming athletes. The significance of this project extends far beyond the tangible artefacts, as it has helped me reframe and understand myself as not only an athlete but also a designer. I hope through the completion of this project my work will continue to inform, inspire, and foster positive change in aspiring high-performance swimmers.



Figure 18. Publication Details.

Um mergulho profundo: Aprimorando o desempenho do nadador por meio do diário, desempenho baseado em valor e mentalidade de crescimento

Palavras-chave

Mentalidade de crescimento,
natação de alto desempenho, registro no diário,
desempenho com base em valores.

Resumo

Em “Um mergulho profundo” (A Deep Dive), avalio como o registro em diário, o design editorial e os tokens podem ser usados para melhorar o desempenho dos nadadores. Tornar-se um nadador de alto desempenho requer uma mentalidade forte para superar situações desafiadoras e ter um desempenho de alto nível. Como aspirante a nadador de alto desempenho, usei experiências pessoais para desenvolver uma estratégia para superar esses desafios inerentes ao esporte.

Usando uma pesquisa autoetnográfica e reflexiva, incorporei metodologias como desenho, prototipagem, feedback crítico, criação digital e fotografia para concretizar esse projeto. Com base em percepções de áreas contextuais, como mentalidade de crescimento, registro em diário, desempenho baseado em valores e o trabalho de profissionais como Maritn Naumann e Chris Harkin, criei três artefatos distintos: um diário de mentalidade, um livro e cinco fichas de valor.

Introdução

Este artigo é um projeto orientado pela prática, preocupado com o desenvolvimento e o aprimoramento do desempenho do nadador por meio da mentalidade de crescimento, do registro em diário e do desempenho baseado em valores. Como nadador, sei o quanto a mentalidade e a clareza mental são importantes quando se tenta obter o melhor desempenho possível. Depois de muitos anos de natação em alto nível, enfrentei muitos dos desafios que os nadadores enfrentam. A natação é um esporte muito solitário e tedioso que exige horas e horas de prática deliberada, dificuldades e ética de trabalho para se tornar o melhor.

Pela minha própria experiência, muitos nadadores desistem quando as coisas ficam difíceis. Este

projeto tem o objetivo de ajudar os nadadores em um esporte tão desafiador e ajudá-los a dar o próximo passo em sua carreira de nadador. O objetivo do colateral é ajudar os atletas a superar desafios, atingir metas e ser uma pessoa mais feliz em geral. Na primeira sessão deste artigo, discute-se o conhecimento contextual que envolve e influencia esse projeto.

A terceira sessão avalia as metodologias adotadas e os métodos executados no desenvolvimento desse projeto. A quarta sessão fornece comentários críticos sobre os artefatos produzidos. A última sessão apresenta uma conclusão deste artigo, discutindo os pontos de aprendizado e os desafios enfrentados neste projeto.

Revisão Contextual

Esta sessão apresenta uma análise do conhecimento contextual que estruturou o projeto. Ela está dividida em quatro seções. A primeira seção descreve o uso do diário como uma forma de reflexão para melhorar a saúde geral. A segunda seção investiga os benefícios da implementação de uma mentalidade de

crescimento para superar e preservar os desafios como atleta. A terceira seção envolve a ideia de desempenho baseado em valores como uma ferramenta para aumentar o desempenho. Por fim, a última seção avalia o trabalho dos profissionais existentes que influenciaram a identidade visual deste projeto.

Registro em diário

O registro no diário refere-se a passar curtos períodos de tempo todos os dias escrevendo os sentimentos, pensamentos e emoções que você está tendo, para ajudar a processar uma situação desafiadora (Khush, 2023).

O registro em diário tem sido usado em uma variedade de contextos. Os atletas podem usar o diário como uma ferramenta para refletir,

registrar treinamentos, planejar a nutrição e anotar metas. Há muitos tipos diferentes de registro em diário para atender às necessidades de qualquer indivíduo. Os estudos de Bolton (2004) demonstraram que as pessoas tendem a sentir mais felicidade depois de escrever sobre situações desafiadoras e estressantes. Escrever sobre essas experiências pode reduzir os efeitos negativos do estresse e das doenças a longo prazo.

O autor argumenta que todos nós podemos nos sentir melhor ao confrontar nosso passado por meio da escrita. Além de ajudar na resposta emocional, ao escrever sobre eventos anteriores, os participantes mostraram evidências de uma resposta imunológica aprimorada dias depois.

Young et al. (2009) estudaram os efeitos sobre o comportamento e as crenças de nadadores com o uso de registros de treinamento. Os nadadores receberam registros de treinamento para usar durante um mês e refletir sobre os comportamentos de treinamento, recuperação e excesso de treinamento. Após um mês de uso dos registros de treinamento, constatou-se que os nadadores tiveram uma melhora significativa na autoconfiança, pontualidade, adesão e autoconsciência.

Mentalidade de crescimento

De acordo com S Dweck (2009), nos esportes há dois tipos diferentes de mentalidade. A mentalidade fixa e a mentalidade de crescimento. A mentalidade fixa é a crença de que o talento e as habilidades são fixos. As pessoas com essa mentalidade se concentram no talento e nunca atingem seu potencial. Por outro lado, a mentalidade de crescimento é a crença de que o talento e as habilidades não são fixos e podem ser aprimorados com a prática deliberada, o esforço, o treinamento e a instrução. Esses atletas também reconhecem os pontos fracos porque acreditam que, quando não reconhecem os pontos fracos, isso os impede de alcançar o sucesso. Felizmente, as mentalidades são apenas crenças que podem ser mudadas. Fundamentalmente, a mentalidade de crescimento tem a ver com aprendizado. Estudos demonstraram que os alunos que foram instruídos sobre a mentalidade de crescimento têm muito mais probabilidade de perseverar quando fracassam, porque sabem que o fracasso não é uma condição permanente (Dweck, 2009).

A mentalidade de crescimento também estabelece a base para os atributos de coragem. A coragem é definida como “paixão e perseverança por objetivos de longo prazo”. Ao estudar adultos e crianças em todos os tipos de situações desafiadoras, Angela Duckworth (2013) descobriu uma característica que diferenciava os indivíduos

O diário, em suas várias formas, é uma ferramenta para registrar pensamentos, experiências e percepções pessoais. Escrever nossos pensamentos e sentimentos pode nos ajudar a entender nossas emoções e a gerenciar nossa saúde mental (Khush, 2023).

As ideias discutidas sobre o registro em diário como uma ferramenta útil para melhorar a saúde geral foram influentes na criação do “A Deep Dive”. Especialmente no estudo conduzido por Young et al. (2009), no qual foram discutidos os benefícios de manter um registro de treinamento. Este projeto de pesquisa pretende usar técnicas de registro em diário para ajudar os atletas a obter alguns dos benefícios discutidos.

bem-sucedidos dos demais. Ela descobriu que a coragem era um fator determinante para o sucesso dos indivíduos e que o talento, por si só, não o torna corajoso. Duckworth (2013) acredita que a melhor maneira de desenvolver a coragem é adotar uma mentalidade de crescimento.

Os atletas que adotam uma mentalidade de crescimento dão grande ênfase ao aprendizado. Esses indivíduos usam o fracasso a seu favor, analisando, planejando e trabalhando para entender melhor sua capacidade de dominar ainda mais sua habilidade. Mumford e Jackson (2015) descreveram que o fracasso é o que você faz dele. Como atleta, você deve ter a capacidade de aprender com seu fracasso. Os atletas com uma mentalidade de crescimento não deixam que o fracasso os defina, mas sim que o fracasso os realize. Para obter um desempenho puro, o atleta deve reconhecer seus fracassos e erros como oportunidades de aprendizado (Mumford & Jackson, 2015).

Essas ideias da mentalidade de crescimento foram influentes no desenvolvimento do “A Deep Dive”. O “A Deep Dive” incorpora técnicas para ajudar a incentivar e ensinar essa forma de pensar para mudar a mentalidade de um atleta de uma mentalidade fixa para uma mentalidade de crescimento.

Desempenho baseado em valor

O desempenho baseado em valores refere-se a um atleta que segue um conjunto de valores durante o treinamento e a competição para melhorar o desempenho. A alternativa é um atleta movido por emoções; é mais provável que esses atletas façam coisas que lhes proporcionem gratificação instantânea. Eddie O'Connor (2017), um psicólogo esportivo, expressou a necessidade de os atletas viverem de acordo com um conjunto de valores para maximizar o crescimento do desempenho. Quando escolhemos um conjunto de valores, estabelecemos um padrão de vida para nós mesmos. Esses valores podem ser descritos como ter integridade esportiva, que retrata a pessoa que você quer ser de forma consistente. De acordo com O'Connor (2017), esses valores são o nosso "como", demonstrando aos atletas como eles podem atingir suas metas. Não podemos atingir nossos valores como metas, precisamos vivê-los todos os dias. Ao nos concentrarmos no que valorizamos em vez de em nossas emoções, desenvolvemos um nível de autoconsciência que nos permite agir em favor de nossos valores. Sabe-se que os atletas que se orientam por valores treinam mais, fazem escolhas

melhores e perseveram em situações difíceis que levam à conquista de metas (O'Connor, 2017).

Eli Straw (2023), um treinador de condicionamento mental, descreve os valores como um farol que pode levá-lo a atingir suas metas. Os valores esportivos são crenças, comportamentos e características que estabelecemos para nós mesmos. É assim que queremos nos comportar como atletas. Os valores ajudam a criar um esboço claro do atleta que queremos nos tornar e, em seguida, tentamos nos alinhar a esses valores todos os dias. Esses valores devem ser ações que você pode controlar durante os treinamentos e jogos. Ao escolher os valores corretos, os atletas podem se beneficiar de maior foco, autoconsciência e melhor autogerenciamento (Straw, 2023).

Este projeto de pesquisa, "A Deep Dive", alinha-se com as ideias de Eddie O'Connor e Eli Straw, que discutem a importância do desempenho baseado em valores. O projeto "A Deep Dive" pretende incorporar essas ideias à garantia para ajudar a desenvolver essa atitude.

Profissionais

Como este é um projeto conduzido pela prática, encontrei alguns profissionais cujo trabalho inspirou a identidade visual deste projeto.

Martin Naumann

Martin Naumann é um designer alemão especializado em marcas e ilustrações. O trabalho que mais me interessou foi o de design de marcas e logotipos. Seus logotipos são todos baseados em ícones e são projetados para representar várias ideias em um único símbolo (Figura 1). Os símbolos que ele cria são muito simples, mas significativos. Quando cada símbolo é decomposto, vemos os pensamentos e o significado mais profundo que está contido em cada símbolo.

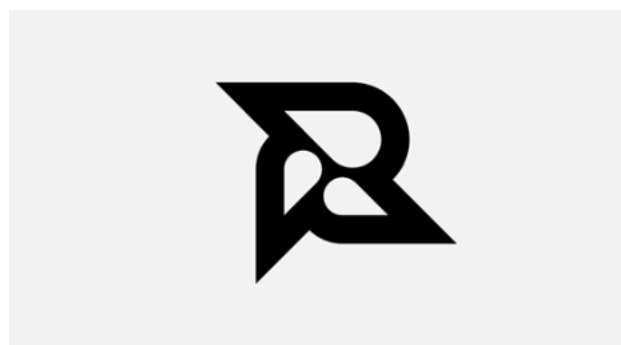


Figura 1. Um dos logotipos de Martin Naumann.

A ideia de representar uma ideia por meio de formas geométricas simplistas influenciou a identidade visual de "A Deep Dive".

Chris Harkin

Chris Harkin é um designer de efeitos e fotógrafo que mora na Austrália. Em suas fotografias, ele explora uma variedade de fenômenos naturais. Em seu projeto impermanence (impermanência), ele fotografou cavernas de gelo em Vatnajökull, Islândia (Figura 2). As fotografias produzidas foram

uma série de imagens abstratas de quadro inteiro que capturaram formas e texturas exclusivas. O conceito de capturar detalhes em close-up e criar imagens abstratas influenciou a identidade visual do 'A Deep Dive'.



Figura 2. Projeto de impermanência de Chris Harkins.

Resumo

Esta sessão discutiu a revisão contextual do conhecimento, que influenciou a criação desse projeto de design. Abrangendo áreas como registro em diário, mentalidade de crescimento, desempenho baseado em valores, bem como

profissionais, Martin e Chris. As ideias discutidas nesta sessão foram discutidas porque foram amplamente influentes em meu pensamento e decisões no 'A Deep Dive'.

Metodologia

Visão geral

Esta sessão discute o projeto de pesquisa do “A Deep Dive”. Ela delineará a abordagem metodológica, bem como os métodos utilizados na criação do “A Deep Dive”, e concluirá com um resumo e uma avaliação da abordagem que adotei.

Metodologia de pesquisa

O projeto se baseia em uma metodologia autoetnográfica e orientada pela prática. Há fontes recentes que discutem o uso da pesquisa orientada pela prática no campo do Design de Comunicação: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; e Wilson & Tavares, 2023.

A autoetnografia é uma metodologia que combina elementos de autobiografia e etnografia (Ellis et al., 2015). Ela envolve a investigação e a reflexão sobre experiências pessoais, emoções e contexto cultural para compreender condições culturais e sociais mais amplas. Ellis et al. (2015) afirmaram que:

Quando os pesquisadores fazem autoetnografia, eles escrevem retrospectiva e seletivamente sobre epifanias que se originam de, ou são possibilitadas por, fazer parte de uma cultura e/ou possuir uma identidade cultural específica. Entretanto, além de contar sobre as experiências, os autoetnógrafos geralmente são obrigados pelas convenções de publicação de ciências sociais a analisar essas experiências. (p.4)

Além de usar ferramentas metodológicas e literatura de pesquisa, os pesquisadores autoetnográficos também devem considerar como outras pessoas podem ter experiências

semelhantes. Ao fazer isso, o pesquisador deve tornar as características de uma cultura familiares tanto para quem está dentro quanto para quem está fora. Para conseguir isso, é necessário comparar e contrastar a experiência pessoal com a pesquisa existente (Ellis et al., 2015).

Além de uma estrutura autoetnográfica, também adotei uma metodologia de pesquisa reflexiva. Boud et al. (1985) entendem que a reflexão é um processo ativo de exploração e descoberta que pode levar a resultados muito inesperados. A atividade de reflexão no contexto da aprendizagem envolve e incentiva os indivíduos a explorarem suas experiências para chegar a novos entendimentos e apreciações. Ogbuanya e Owodunni (2013) afirmaram:

A investigação reflexiva, portanto, é um processo de pensamento por meio do qual os indivíduos examinam suas experiências para entender melhor as suposições e implicações dos eventos e ações em suas vidas, por meio de um exame minucioso das informações ou da verdade. (p.44)

Ao longo de “A Deep Dive”, uma metodologia de investigação autoetnográfica e reflexiva foi o centro deste projeto. Essa abordagem envolveu uma avaliação minuciosa de minhas experiências pessoais, com o objetivo de conectar essas experiências a uma gama mais ampla de conhecimentos para obter uma compreensão mais aprofundada.

Métodos de pesquisa

Nesse projeto conduzido pela prática, usei quatro métodos principais para planejar, desenvolver e criar os resultados do meu design. Esse projeto foi uma jornada em constante mudança, influenciada pela aplicação contínua desses métodos em todos os estágios do projeto. Esses métodos são os seguintes:

- Desenho
- Prototipagem
- Feedback crítico
- Criação digital
- Fotografia

Desenho

Fazer esboços e anotações foram métodos fundamentais que foram integrados durante todo o projeto. Esses dois métodos me permitiram gerar e refinar continuamente minhas ideias.

Esboço

O esboço foi uma ferramenta fundamental em meu processo criativo, permitindo-me dar vida às ideias abstratas em minha mente. Por meio do ato de esboçar, consegui transformar minhas ideias em representações visuais tangíveis de meus pensamentos. O ato de esboçar me permitiu iterar e desenvolver rapidamente minhas ideias iniciais em valiosos recursos de projeto. Antes de iniciar qualquer trabalho, eu começava esboçando meus pensamentos iniciais no papel e deixava minha mão se mover instintivamente para a próxima ideia. Usei esse método durante todo o projeto. Usei-o para o desenvolvimento de planos planos para meu diário e livro, experimentando diferentes layouts de página e testando quais eram os mais eficazes. O processo de desenho foi parte integrante da produção dos símbolos de valor (Figura 3).



Figura 3. O processo do meu esboço.

Tomada de notas

Fazer anotações foi uma parte essencial do meu processo enquanto eu trabalhava para concluir meu projeto. Isso me permitiu registrar, documentar e avaliar minha ideação (Figura 4). Isso, por sua vez, ajudou a formar conexões e a desenvolver mais minhas ideias. Usei um caderno para anotar as ideias, o que me permitiu considerar e desdobrar cada uma delas com mais textos. Devido ao ritmo acelerado da ideação, a tomada de notas foi muito

desorganizada e orgânica. Para fazer minhas anotações, usei um pequeno caderno que pude levar comigo para documentar meus pensamentos e colocá-los no papel. Sem o aspecto físico de documentar minhas ideias, elas simplesmente desapareceriam no ruído de fundo da minha cabeça. Com uma aplicação física de anotações, consegui vincular e encontrar conexões com ideias anteriormente descartadas.

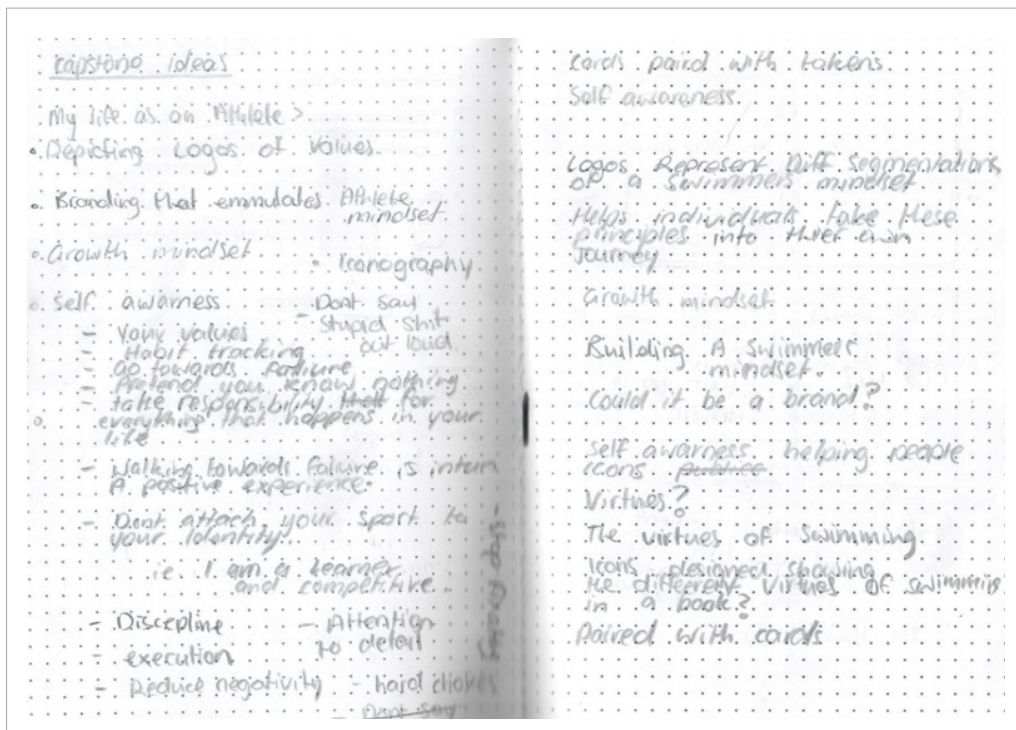


Figura 4. O processo das minhas anotações.

Prototipagem

Durante todo esse projeto conduzido pela prática, a prototipagem foi parte integrante da concretização do projeto. A prototipagem fechou a lacuna entre a conceitualização e a realização. Por meio da prototipagem iterativa, minhas ideias passaram por transformações, tomaram forma e se materializaram. Usei a prototipagem em todos os aspectos deste projeto para desenvolver páginas duplas (DPS), testar diferentes técnicas de encadernação, testar ideias de embalagem e testar a ergonomia. No desenvolvimento de meus livros físicos, o processo de impressão e criação de DPS funcionais me permitiu entender como o público-alvo poderia usar o material. Isso também me permitiu testar elementos de design, como tipografia, layout, cor e composição.

O desenvolvimento do meu diário e livro finais também exigiu a criação de protótipos com diferentes técnicas de encadernação e capa (Figura 5).



Figura 5. Prototipo da minha costura de encadernação.

Feedback crítico

O feedback crítico serviu como uma bússola que me ajudou a guiar esse projeto e a dar vida a ele. Por meio do inestimável feedback de meus colegas, mentores, amigos e familiares, consegui desenvolver ainda mais meu projeto e levá-lo além do que eu pensava ser possível. Em todas as etapas do projeto, desde o planejamento até a conclusão, usei com frequência o feedback dos meus colegas e das palestras para levar meu projeto adiante. O

feedback crítico foi ótimo para me oferecer ideias alternativas que eu não havia pensado. Ele me permitiu avaliar todo o feedback em categorias baseadas nas mais relevantes e menos relevantes. Com esses dados documentados, pude então escolher se queria implementar mudanças em meu projeto. Isso geralmente significava que o projeto conceitual final estava bem pensado e havia esgotado todas as outras possibilidades.

Criação digital

A criação digital foi executada por meio da utilização de ferramentas como o InDesign, o Photoshop e o Illustrator. A criação digital geralmente acompanhava de perto o processo de esboço. Após a conclusão do esboço, eu levava essas ideias iniciais para um desses aplicativos digitais para desenvolver e iterar meu trabalho (Figura 6). Devido à natureza rápida da criação digital, ela me permitiu experimentar e destilar rapidamente os resultados potenciais para formar um conceito mais refinado. O processo de criação digital foi altamente iterativo, muitas vezes criando várias cópias desses conceitos para alterar e implementar diferentes componentes. Em termos de desenvolvimento dos meus símbolos de valor, esse processo de iteração



Figura 6. Processo de criação digital de meus símbolos de valor.

e conceitualização rápidas permitiu que eu criasse uma garantia altamente refinada.

A fotografia foi usada durante todo o projeto como uma forma de documentar eventos e criar imagens. No início do projeto, a fotografia foi usada como um meio de capturar ideias e momentos no tempo. Para capturar esses momentos, eu usava meu telefone, pois ele estava sempre comigo e era fácil de usar. Para fotos mais planejadas, eu usava minha Canon M50, pois ela me permitia obter uma imagem de alta qualidade. No final do projeto, as fotos foram usadas de forma mais artística e se tornaram um elemento essencial de design dentro do projeto (Figura 7).



Figura 7. Estilo de fotografia.

Resumo

A metodologia desse projeto me permitiu ser muito iterativo e experimental, mantendo o processo de design atualizado e em constante mudança. A adoção de uma abordagem de investigação autoetnográfica e reflexiva me permitiu obter percepções valiosas sobre meu processo criativo

e meu projeto. A metodologia adotada para este projeto permitiu a reflexividade e a experimentação, que se alinharam à investigação reflexiva. Isso foi ativado por meio de desenho, prototipagem, feedback crítico, criação digital e fotografia.

Comentário Crítico

Esta última sessão oferece um comentário crítico sobre os três artefatos de design físico produzidos, que acompanham este artigo. Nesta sessão, discutirei a fisicalidade do artefato, seguida de uma análise crítica das ideias que embasaram

os artefatos. Todos os artefatos do 'A Deep Dive' colocam o desempenho baseado em valores e a mentalidade de crescimento no centro de todas as decisões de design.

Diário e livro

O primeiro artefato é um diário de capa dura B6 para que os atletas planejem, revisem e reflitam sobre seu treinamento. O objetivo do diário é permitir que os atletas tenham um lugar seguro para anotar e desvendar pensamentos ou sentimentos que o nadador possa ter. Escolhi o tamanho B6 porque queria que os atletas pudessem levar o diário e o livro para onde quer que fossem para refletir e aprender. Esse tamanho oferece espaço suficiente para refletir e também espaço para imagens. Para o diário, usei um papel não revestido de 120 g/m² para permitir que o atleta tivesse uma melhor experiência de escrita (Figura 8).

O segundo artefato é um livro B6 que usa fotografias e histórias para compartilhar meu próprio envolvimento com os cinco valores essenciais. O objetivo do livro é proporcionar ao leitor um senso de pertencimento e validade para cada um dos valores. Como o livro é mais fotográfico e editorial, optei por um papel brilhante de 120 g/m² para permitir imagens e detalhes da mais alta qualidade. Incluí algumas imagens de natação no livro para torná-lo mais pessoal e acrescentar alguma validade às minhas experiências como aspirante a nadador de alto desempenho. As imagens que apresento são todas fotografias de mim mesmo nadando em quadro inteiro. Para garantir que as fotos permanecessem consistentes com o sistema de design existente, transformei cada imagem em um espaço de cores duotônico (Figura 9).

Tanto o livro quanto o diário estão divididos em cinco seções que seguem os valores: competitividade, disciplina, resiliência, coragem e paciência. No início de cada nova seção, para agregar mais valor, exibi cada símbolo com uma folha de prata para reforçar ainda mais a ideia de desempenho baseado em valores. Ao longo do diário, usei uma série de citações de nadadores campeões mundiais, bem como perguntas instigantes para ajudar a incentivar uma mentalidade de crescimento quando o atleta estiver refletindo. Para incentivar uma mentalidade de crescimento no livro, falo brevemente sobre experiências pessoais com cada valor (Figura 10).

Um sistema de design que permanece consistente em ambos os artefatos é o uso de imagens. As imagens foram criadas com a mistura de água, óleo e corante alimentício. Fiz isso para tentar recriar parte do movimento da água que se vê em uma piscina. Fiz experimentos misturando diferentes substâncias em um vaso grande e colocando uma luz forte atrás do vaso para capturar detalhes específicos. Cada foto resultante era única e completamente diferente da outra (Figura 11). Ao usar essas imagens no livro e no diário, eu queria que o espectador estabelecesse uma sensação de desconhecido. Como atleta, há muita incerteza em relação ao seu desempenho e sucesso. Ao exibir as imagens em sua totalidade, quero que os atletas tenham a ambição de aprender e entender mais sobre si mesmos - mergulhar mais fundo.

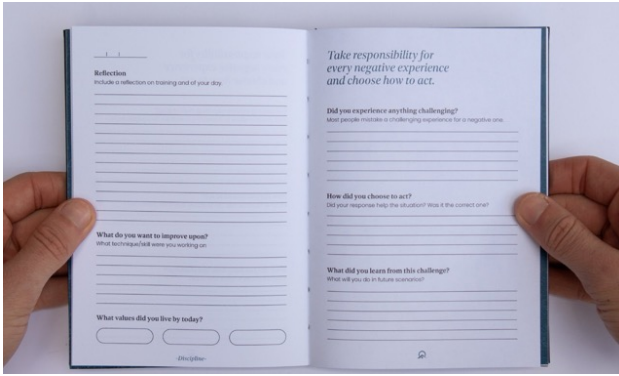


Figura 8. DPS do diário.

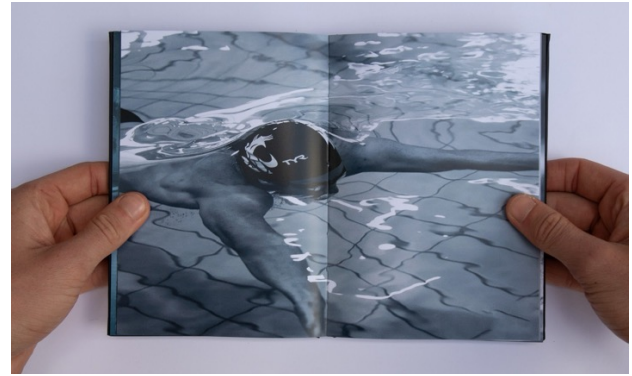


Figura 9. Imagem duotônica.



Figura 10. Experiência competitiva.



Figura 11. Textura abstrata de água.

Símbolos de valor e tokens

O último artefato é uma série de 5 fichas de valor. Os tokens funcionam como um lembrete físico para os atletas de que seu desempenho não define quem eles são e que o que mais importa é o que eles trazem para o esporte. As fichas têm 3 mm de espessura e 40 mm de largura em aço inoxidável. Cada ficha foi gravada a laser com um símbolo de valor em ambos os lados. As fichas ficam dentro de um bloco fino que gravei a laser, permitindo que as fichas fiquem niveladas dentro do bloco (Figura 12).

Esses tokens podem ser levados para o treinamento ou simplesmente exibidos para servir de lembrete ao atleta de que ele é competitivo, disciplinado, resiliente, corajoso e paciente. Isso ajudará os atletas a adotar uma atitude baseada em valores.

Para ajudar e incentivar ainda mais os atletas a adotarem uma atitude de desempenho baseada em valores, usei o trabalho de Martin Naumann como inspiração para criar símbolos que representassem cada valor.



Figure 12. Detalhe dos símbolos de valor e tokens.

Paciência

Para o símbolo de paciência (Figura 13), o símbolo se assemelha à metade superior de uma ampulheta e também a um diamante. No espaço negativo do símbolo, há a forma de um “T giratório” (a marca preta na parte inferior da piscina). Juntas, essas ideias criam o símbolo da paciência e representam não apenas ser forte, mas também suportar experiências difíceis por longos períodos de tempo.

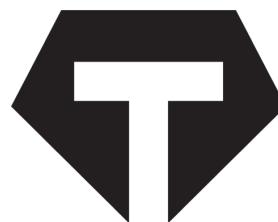


Figura 13. Símbolo de paciência.

Competitivo

Para o símbolo de competição (Figura 14), trabalhei com triângulos para representar o desejo de se tornar o melhor e estar no topo. Dentro dos triângulos há duas setas que indicam o avanço em direção ao topo, bem como outros atletas querendo estar no topo. Coloquei as setas dentro do triângulo para representar também a ideia de que a competitividade também vem de dentro, e o atleta pode ser competitivo consigo mesmo.



Figura 14. Símbolo de concorrência.

Resiliência

O símbolo da resiliência (Figura 15) tem como base as ideias da formação de molas. O símbolo parece ter três voltas diferentes que representam três aspectos diferentes da resiliência: Adaptabilidade, aprendizado e flexibilidade. Coloquei três círculos ao redor das alças para representar as experiências negativas que os nadadores podem ter. Os loops fluem ao redor desses círculos, superando e se adaptando a essas experiências.



Figura 15. Símbolo de resiliência.

Coragem

Para o símbolo de coragem (Figura 16), utilizei o formato de um furacão para representar o caos que os atletas precisam vivenciar em sua carreira de nadador para serem os melhores. O meio do furacão representa a calma e o controle diante da adversidade. O meio calmo representa o alcance de suas metas.



Figura 16. Símbolo da coragem.

Disciplina

Desenhei o símbolo da disciplina (Figura 17) com a ideia de incorporar um nadador executando o nado livre. Fiz isso para representar a dedicação de aparecer e dedicar horas para aperfeiçoar sua arte. Sobre esse desenho, coloquei um círculo para representar o grande objetivo que o atleta está buscando em sua carreira de nadador. O braço do nadador também toma forma de uma seta que avança em direção aos objetivos do nadador.



Figura 17. Símbolo da disciplina.

Resumo

Essa sessão forneceu comentários críticos sobre a série de materiais produzidos em “A Deep Dive”. O material produzido ajudará os aspirantes a nadadores de alto desempenho a superar e desenvolver estratégias para lidar com os altos e baixos da natação de alto desempenho.

Acredito que as decisões de design tomadas ao longo de todo esse projeto encapsulam o desempenho baseado em valores, a mentalidade de crescimento e o registro em diário. Na sessão final, termino com uma conclusão de “Um mergulho profundo”.

Conclusão

No início desse projeto conduzido pela prática, meu objetivo era descobrir como eu poderia melhorar o desempenho dos nadadores por meio do emprego de design editorial, registro em diário e tokens de valor. Por meio de uma investigação autoetnográfica e reflexiva, decidi desbloquear um nível mais profundo de compreensão. As metodologias escolhidas, desenho, prototipagem, feedback crítico, criação digital e fotografia me permitiram desenvolver e dar vida ao livro, ao diário e às fichas de valor “A Deep Dive”. Os artefatos produzidos em “A Deep Dive” foram informados e influenciados pelas áreas contextuais de registro em diário, mentalidade de crescimento, desempenho baseado em valores, bem como pelos profissionais Martin e Chris. O resultado é uma série bem elaborada de materiais coletivos que aprimorará o desempenho dos nadadores.

Esse projeto foi muito gratificante, pois permitiu que eu mergulhasse fundo em um assunto pelo qual sou realmente apaixonado. Acho que a paixão que compartilho por meus esforços de natação realmente me motivou a projetar e criar os melhores resultados de design possíveis. O amor adicional por ensinar e ajudar outros atletas também me ajudou a dar vida a um resultado de design que pode realmente inspirar os próximos atletas. A importância deste projeto vai muito além dos artefatos tangíveis, pois ele me ajudou a me reenquadrar e a me entender não apenas como atleta, mas também como designer. Espero que, com a conclusão deste projeto, meu trabalho continue a informar, inspirar e promover mudanças positivas nos aspirantes a nadadores de alto desempenho.



Figure 18. Detalhes da publicação.

References

- Athlete365. <https://olympics.com/athlete365/well-being/explain-ing-the-psychological-benefits-of-journaling/>
- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Bolton, G. (2004). *Writing Cures: An Introductory Handbook of Writing in Counselling and Psychotherapy*. Psychology Press. https://books.google.co.nz/books?id=mZQkNpWyoMoC&dq=Dr+James+W.+Pennebaker,+%22:writing+therapy%22&lr=&source=gbs_navlinks_s
- Boud, D., Keogh, R., & Walker, D. (1985). *Reflection, turning experience into learning*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA14042997>
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Duckworth, A. L. (2013, April). *Grit: The power of passion and perseverance* [Video]. TED Talks. https://www.ted.com/talks/ange-la_lee_duckworth_grit_the_power_of_passion_and_perseverance?language=en
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. P. (2015). *AUTOETHNOGRAPHY*
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Khush. (2023). *Explaining the psychological benefits of journaling*.
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Mumford, G. S., & Jackson, P. (2015). *The Mindful Athlete: Secrets to Pure performance*. https://openlibrary.org/books/OL32557049M/The_Mindful_Athlete
- O'Connor, E. (2017). *How Values and Goals Drive Performance* [Video]. Kanopy. <https://www.kanopy.com/en/aut/vid-eo/5746066/5746073>
- Ogbuanya, T. C., & Owodunni, A. S. (2013). Effects of reflective inquiry instructional technique on students' achievement and interest in radio television and electronics works in technical colleges. *IOSR Journal of Engineering*, 3(11), 01–11. <https://doi.org/10.9790/3021-031120111>
- PHY: AN OVERVIEW. *DOAJ* (DOAJ: Directory of Open Access Journals). <https://doaj.org/article/be64f48522e74cad-ba03b10a6794cb90>

Dweck, C. (2009). MINDSETS: Developing Talent Through a Growth Mindset. *Olympic Coach Winter2009*, Vol. 21 Issue 1, P4 4p., 21(1), 4. <https://eds-p-ebSCOhost-com.ezproxy.aut.ac.nz/eds/detail/detail?vid=0&sid=fd6ad79f-2c61-4570-b626-582a10b-d2caa%40redis&bdata=JnNp-dGU9ZWRzLWxpd-mU%3d#AN=36979504&db=s3h>

Straw, E. (2023). *Why You Need to Set Your Values as an Athlete*. www.successtartswithin.com. <https://www.successtartswithin.com/blog/why-you-need-to-set-your-values-as-an-athlete>

Young, B. W., Medic, N., & Starkes, J. L. (2009). Effects of Self-Monitoring Training Logs on behaviors and beliefs of swimmers. *Journal of Applied Sport Psychology*, 21(4), 413–428. <https://doi.org/10.1080/10413200903222889>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Elliott, B. (2024). A Deep Dive: Enhancing Swimmer's Performance Through Journaling, Value-Based Performance, and Growth Mindset. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 244-276. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.18>

Grace Wojanen

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0008-9814-4868>

grace_elizabeth@hotmail.co.nz

Grace Elizabeth Naylor is a AUT Communication Design graduate and illustrator. Her research examines the role of third places within urban living environments. Documenting through observational drawing, she explores places of community through an cultural anthropological lens.

Grace Elizabeth Naylor é uma ilustradora graduada em Design de Comunicação pela AUT. Sua pesquisa examina o papel dos terceiros lugares em ambientes urbanos. Documentando por meio de desenho observacional, ela explora lugares de comunidade por meio de uma lente antropológica cultural.

From Third Place: Illustrations and Observations of Connection in the Inner City

Keywords

Anthropology, Community, Connection, Observational Drawing, Third Place.

Abstract

From Third Place is a practice-led project that explores the concept of third place in relation to society of the inner city, specifically Auckland CBD, using the traditional cultural anthropological methods of fieldwork and observational drawing to explore third places in Auckland. This project addresses the concept of third place and its role within society and the individual, reflecting on how we connect within our environment. This project is influenced by my previous degree in cultural

anthropology and art history. The inquiry is explored through the publication in three chapters of observational illustrations which focuses on the main third places used in everyday life by residents of Auckland CBD; cafes, parks, and pubs. The resulting publication is a series of snapshots of life in the city. The aims of this project is to explore connection of individuals in the city and celebrate the third places that facilitate them.

Introduction

Third place is the spaces which we occupy that are outside of our home and work. Third places come in many forms, such as community spaces, libraries, cafes, parks, or pubs. They facilitate a unique form of connection between patrons, a truly equal space where a CEO and tradesman sit at the same table. From Third Place is a practice-led ethnographic exploration of third place within Auckland CBD, New Zealand. The artifact of this study is a collection of illustrative snapshots and observations from my field work studies around the city.

This article is an accumulation of the research and making of the publication From Third Place. In session one, I discuss the contextual research that supports the project. The concept of third place

and its benefits to those living in urban spaces, as well as observational drawing and its role in both art and cultural anthropology fields. In session two I explain the methodology of practice-led research and the ethnographic approach. I go into the methods of making when creating the artefact of the From Third Place publication, giving context to the aspects that make up the publication. The final session offers a critical commentary of my design choices made throughout the making of the From Third Place publication.

This project aims to explore and celebrate third places within the Auckland CBD area, with hopes that it will allow the audience to seek and celebrate third places in their own lives.

Contextual Review

This session offers a review of knowledge supporting the publication From Third Place. There are two main areas of contextual knowledge explored for this project: the concept of the

third place and its benefits within society, and the practice of observational drawing both in an art history and anthropology context.

The Third Place

Urban sociologist Ray Oldenburg coined the term third place to signify the place occupied that is not one's home [first place] or place of work [second place] (Oldenburg, 1999). Third place is defined as public setting that is accessible locally to where people live, a neutral ground where there is no host, an equal space of socio-economic standing, and where conversation is the main

activity (Oldenburg & Brissett, 1982). Third places in contemporary urban spaces tend to be coffee shops, bars, pubs, small establishments, or parks.

Oldenburg stated that third place is more than just an "escape" from one's work and home life obligations, and that third place offers "opportunities for important experiences and

relationships in a sane society and are uniquely qualified to sustain a sense of well-being among its members” (Oldenburg, 1982, p.269). When applying this thought to contemporary urban environments with the context of connection, third space can be viewed as an integral part of people’s daily routine. Having access and knowledge of third places, where one can feel connected to those around them, can help elevate the feeling of loneliness that is prevalent in the city.

Many sociologists have researched into specific examples of third places and their benefit to society. In their study, Saey and Foss hypothesise that people living in rural areas view their local café as a social environment whereas their urban counterparts view it as simply practical. Their study comparing two coffee shops in Illinois and Chicago, 146 patrons of the two cafes were surveyed and

results showed that their hypotheses was correct (Saey & Foss, 2016). However, researchers Jeffers, Bracken, Jian, and Casey state that “the larger the population of the community in which people lived, the more likely respondents were to cite outside venues as “third places where they and their friends would go to talk” (Jeffers et al., 2016, p.10). Their study shows that although people living in dense urban areas may be joining less, they are still utilising third place as a way to seek connection.

It is clear by these studies that third space has an active role in urban cities, regardless of whether the public are aware of these places. The fact that participation in third places in the city is documented to be less could indicate that the need for them is greater.

Observational Drawing as a Method in Art History

Observational drawing was a method used by many artists within the Impressionism movement, and it saw a departure away from previous drawing techniques used in the movements that preceded it.

The group of artists that was called ‘Anonymous Society of Painters, Sculptors, Printmakers, etc.’ set out to form a coalition against the ridged rules and regulation of the annual Salon in Paris (Samu, 2004.). The impressionists and post-impressionists, such as Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh (Figure 2), and Henri de Toulouse-Lautrec (Figure 1), saw to a shift in the subject matter from previous movements.



Figure 1. Toulouse-Laurtes, Henri. (1895) Irish American Bar, Rue Royale. The Museum of Modern Art.



Figure 2. Van Gough, Vincent. (1888) Café Terrace at Night. Kröller-Müller Museum.

Like most art movements, Impressionism was a reaction to the movements that came before it. Pre-Raphaelite, a movement which preceded Impressionism, hosted subject matter that was inspired by biblical or Greek mythos, and favoured emotive aesthetic over contextual narrative. Neo-Classicalism, the movement before pre-Raphaelite, had subject matter that was largely drawn from historical moments and events. In contrast, works from the Impressionism era depicts scenes of

everyday life. The painters “depicted fleeting yet typical moments in the lives of characters they observed” (Samu, 2004, para. 5). The shift to realistic subject matter, and more importantly, common people as subject matter was instrumental to the movement, and set observational drawing as an artistic method. In summary, the act of observational drawing is grounded in the observation of everyday society, which in turn offers a unique insight to how the artist interacted with the world around them.

Observational Drawing as a Method in Anthropology

Since its emergence as a valid science in the 19th century, the discipline of cultural anthropology has relied on varying forms of practice and methodology. During the turn of the century the method of scientific fieldwork shifted towards the study of human culture and society, and as a result the methods of documentation had a duty to represent the immersive experience of the ethnographer (Geismar, 2014). The concept of the anthropologist-artist is a relatively new one in the timeline of anthropology. Although visual methodologies such as film and photography have been well utilised tools in the field since the 1980s (Carocci & Pratt, 2022), sketching and drawing as a method of documentation has been less supported in the community.

While conducting field work it is not uncommon for the anthropologist to sketch and draw during their notetaking, however this raises the concern of accurate documentations. Carocci and Pratt state that in the endeavour of the anthropologist-artist “a ‘responsibility’ of expression arises” (Carocci & Pratt, 2022). It brings to light the impact of the artistic style and its relationship with depicting a realistic account of event. However, it can also be argued that the style of illustration can give insight not only to what the anthropologist is

seeing, but what they are thinking and feeling during their observations (Geismar, 2014).

In some cases, observational drawing as an ethnographic method can also help support the fieldwork experience as a whole. In her fieldwork in Yucatan, Carol Hendrickson (2008) used the practice of sketching and drawing in her field notes as a way to engage with other in the community she was studying. Hendrickson states that for her purposes she planned to create a more public and open spectacle of recording material using words and images (Hendrickson, 2008), meaning that she purposefully sketched as a way to encourage those around her to interact with her so she could learn more about their society.

Judit Ferencz is one anthropologist that uses observational drawing as a method of ethnographic research. In her study *A Book of Hours from Robin Good Gardens*, Ferencz states that drawing “shaped the way that I subsequently started to approach my research methodology, where reportage is a first stage of research during which I draw without a precise outcome in mind” (Holsgens, 2018, p.72). For Ferencz, the act of observational drawing not only helped in her research but aided in forming connection with her subject.

Methodology

This session provides insight to the specific methods used in the creation of my project, while grounding them in a design

research methodology. This project has a practice-led approach and employs an ethnographic method to design research.

Methodology

Practice-led research is defined as being “research in which the professional and/or creative practices of art, design or architecture play an instrumental part in an inquiry.” (Rust et al., 2007, p.126). There are recent publications on the field discussing practice-led research in Communication Design at undergraduate level: Arden & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen

Steagall, 2023 and Wilson and Tavares, 2023. This project is situated withing the practice-led research approach as inquiry into third places and their roles within the life of an individual is made through the process of making the publication. The methodology of research for the content of the publication mimics that of cultural anthropologists, who practice an ethnography. However, this project through the act of observation uses an etic approach to ethnography. It could also be argued that it falls within the scope of ethnography as it is my observations of third place from field work studies.

Field work and Documentation

Coming from a cultural anthropology background, field work was one of the founding methods for this project. I conducted my field work in and around Auckland CBD, focusing on densely populated hubs such as Queen Street, Karangahape Road, and Ponsonby Road. Not only did my field work allow me time to reflect on the concept of third place and how it applied to the residents of Auckland CBD, but it also provided me with the opportunity to take reference photos. To remain as inconspicuous as possible, as to not disturb people in their third place, I took photos on my phone and would use these as reminders when writing my reflections in my blog (Figure 3). I found the documentation process crucial to the project as it facilitated the next method I used, illustration.

Majority of the locations I conducted my field work in were third places I frequent in my personal life. In this way, the publication could also be viewed within an auto-ethnographic methodology.



Figure 3. Naylor, Grace. (2023).
Example of a reference photo taken during field work.

Illustration

The following step after I had done several days of field work was to start the illustration process. My illustration style was influenced by observational drawings from art history and contemporary illustrations. Using the photos taken during my field work as reference, I chose certain scenes to illustrate. When choosing reference photos, I tried to keep in mind composition and orientation for when they were to be put into the publication (Figure 4). My method of illustrating for this project was uniform, to ensure the illustrations were cohesive in the final publication. I illustrated using Procreate with a brush I had edited to give a realistic soft pencil effect (Figure 5).

I researched observational drawing extensively, both from a cultural anthropological perspective but also from a design perspective. It was important to me to get the aesthetic of the illustration to illicit a feeling of connection with the reader/viewer.



Figures 4 and 5. Naylor, Grace. (2023).

Another example of a reference photo taken during field work and the illustration done on Procreate from this picture.

Printing

The third method used for this project was screen and risograph printing. In the beginning I contemplated all the illustrations in the publication being screen printed, however quickly realised this would be far too time consuming, which led me to the resolution of riso print. Riso printing has similar processes to screen printing, however, can be done in larger quantities and quickly. To keep material waste to a minimum I printed four spread per sheet of paper, each with two layers of colour.

For the cover of this publication I chose screen printing as the printing method. I custom mixed the teal colour to closely match the ink colour from the risograph. I ended up using four A3 screens to print the front and back covers, along with the map wayfinding system on the inside (Figures 6 and 7).



Figures 6 and 7. Naylor, Grace. (2023).

Spreads in risograph from early version of the publication and Screen printed covers for the publication.

Prototyping and Iteration

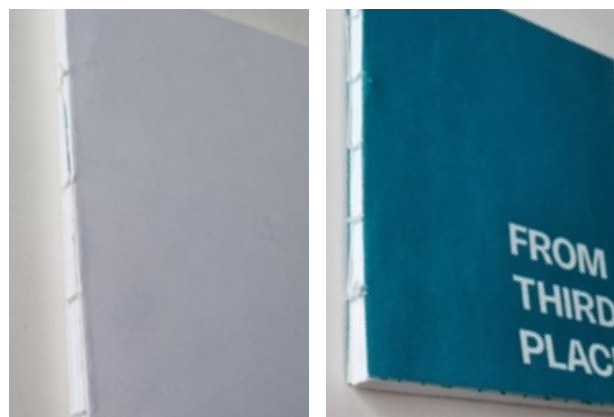
An important method of making for the project was the process of prototyping. I started with a half size version of the book, to get an understanding of how many pages and signatures I would need to fill with content. I then moved into creating true size prototypes, with varying layouts. Because of my printing method, it was important that I did full risograph prints of the book to get an accurate result of the final product, so I started printing in riso with version three of the publication. The prototyping stage aided in making crucial decisions for the publication like colour scheme, paper weight, and binding materials. I ended this project with eight versions of the publication and ran full prints of four versions throughout the designing process (Figures 8, 9, 10 and 11).



Figures 8, 9, 10 and 11. Naylor, Grace. (2023). First mock-up of publication in half size. Version 3.0 of publication in red and blue risograph. Version 6.0 of the publication in teal and orange risograph and Version 7.5 of publication bound with screen printed cover.

Binding

The binding method I chose for this publication was Coptic with exposed spine. One of my mentors and references for this project was Aakifa Chida's publication 'Will You Notice? Will You Change?', who used the same binding technique. Throughout this project I learnt how to bind a book for the first time, and through prototyping was given the opportunity to hone this skill to create to the quality I felt the publication deserved (12 and 13).



Figures 12 and 13. Naylor, Grace. (2023). Coptic stitch binding on prototypes 1 and 2.

Peer Feedback

It was important for me during the process of prototyping and making of this publication to seek critique and feedback from my peers. Following discussions with my peers and lectures I was aided in making choices were integral for the construction of the publication. At the core of this project is the concept of connection, specifically

between the individual and third place. It was through these discussions that I was able to gauge how people felt about the depictions of places in the publication, which allowed me to adjust illustration style and colour to strengthen the experience of connection for the reader.

Critical Commentary

In this final session I will provide a critical commentary for the design decisions made in the process of making for this project.

Observation Illustration

The illustration style was one of the first aspects of this project that I had clear intent with from the start. Although it evolved during the prototyping stage, the essence of sketching stayed consistent. It was crucial that the illustration style supported the concept of observational drawing used in cultural anthropology field work. Forde states that within the context of ethnographic research “A drawing is not meant to capture an objective representation of reality. Instead, it represents the process of observing. It is a record of an artist-researcher looking at the world and putting lines on paper.” (Forde, 2022, p.376). The choice to use observational drawing as my method of illustration was not only intended to reflect my academic background in cultural anthropology, but to also portray the act of observation of one’s own environment. This is with the hope that the reader is encouraged to participate in observing third places in their own lives.

The decision to create these illustrations digitally was purely a technical one. I knew that I would need at least six illustrations for each chapter of the publication, and so digitally I could produce more illustrations in a shorter timeframe. It also allowed me to keep the style consistent throughout the publication which helped with the feeling of cohesiveness.

Risograph Printing and Colour Scheme

The decision to print the entire publication in riso was an important one for the overall design. Contextually I aimed for the imperfect nature of this method of printing to represent the imperfect experience that is living in Auckland CBD. The illustrations themselves are somewhat idyllic representations of the reality, thus it was crucial for the imperfections to be represented in the slight registration offset that is unavoidable with risograph printing.

The nature of printing with riso means that there is limitation to colour combinations. In the beginning stages of prototyping, the publication was in a red and blue colour scheme. Through feedback it proved to be polarising to readers, they felt they were unable to connect with the illustrations or imagine these places in their own lives. Halfway through the project I tested out a teal and orange combination which proved much more successful in feedback. Teal and orange are a common colour grading combination used in film as it “mimics the way our eyes naturally perceive colour. The human eye is more sensitive to blue light, so the teal hues help to create a sense of depth and three-dimensionality, while the orange hues help to create a sense of warmth and energy” (Mercorella, n.d.). The shift in colour pallet was a vital decision for the development of this project, as it achieves the sense of connection between reader and illustrations (Figure 14).



Figure 14. Naylor, Grace. (2023). Risoprints in teal and orange.

Screen Printing

During the process of making this publication, the most difficult aspect was creating the covers. The nature of risograph ink meant that it was not suitable for covers, as the soy-based ink never truly dries and will smudge when handled too often. Standard printing could not replicate the colour needed to make the publication feel cohesive. The natural option was screen printing as it gave me the opportunity to mix a custom ink colour that matched the riso ink. Like risograph, screen printing has inherent imperfections that occur during the process. For the publication, I leant into these imperfections, relying on them to show the physical making that went into the project (Figure 15).

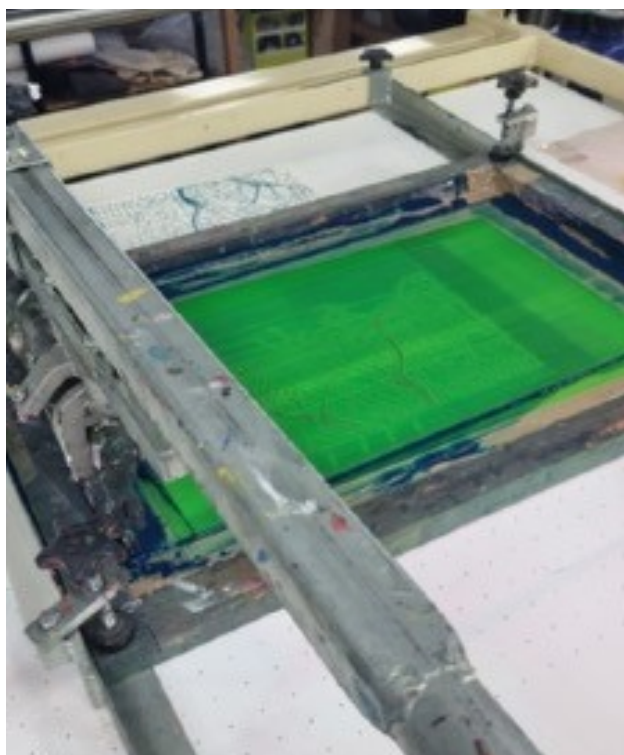


Figure 15. Naylor, Grace. (2023).
Screen printing covers in process.

Binding Method

Coptic stitch is one of the oldest forms of binding, produced as early as the 2nd century (Fox & Moore, 2014). The choice to have an exposed spine and Coptic stitch binding method was made in the beginning stages of the design process. I knew that I wanted the size of the publication to be around A6, with a soft cover to replicate a notebook one would take around with them when performing ethnographic field work, to support the anthropological theme of the publication. Furthermore, I felt that choosing a method of binding that showed the process of making accompanied the imperfect printing method. Using Coptic stitch with an exposed spine also gave me the opportunity to tie in the colour scheme into the outside of the book as well by using orange thread as opposed to the customary white (Figure 16).



Figure 16. Naylor, Grace. (2023).
Coptic stitch binding on final artifact.

Paper

The paper stock chosen for this publication was carefully considered. The slight warmth of the stock I used complimented the colour scheme and aided in the inviting feel of the illustrations. The weight of the paper is also relatively light at only 120 GSM. During the prototyping process I considered a heavier stock of 170 GSM, however after printing and binding I found it had more of an editorial quality that did not serve the context of the publication. The weight of the paper along with the risograph printing process means that the pages are slightly transparent. Although not initially intended, the transparency of the pages helps support the informal handmade making of the publication (Figure 17).



Figure 17. Naylor, Grace. (2023).
Semi-transparent paper stock.

Wayfinding System

The wayfinding system that sits inside the front and back cover acts as a guide to the places illustrated in the publication (Figure 18). Each illustration has a location number and can be found in the map sections of Auckland CBD. The wayfinding system was included with the intention to ground the locations of the illustrations in the context of Auckland CBD. I imagine this publication being in these locations, the pubs and cafes depicted throughout, and the wayfinding aspect is a practical way for patrons to find and discover new third places in the city.



Figure 18. Naylor, Grace. (2023).
Wayfinding system on inside cover.

Book Band

One of the later additions to the publication was the inclusion of the book band (Figure 19). Functionally it acts as a way to add additional information about the publication, with the inclusion of the note on the back that informs the reader of the delicate nature of risograph prints. However, it also is a nod towards classic field work journals used by ethnographers and cultural anthropologists.



Figure 19. Naylor, Grace. (2023).
Back of book band.

Conclusion

In this article I have explored the concept of third place in relation to individuals living in urban cities. I have also considered observational drawing as a design method within the context of art and cultural anthropology. One of the personal aims for the project was to find a way to marry my previous degree with communication design, which I feel

I was able to do. There were several technical challenges during the making of the publication From Third Place that came with the nature in which I chose to print the publication. However, given the complications, I would still choose these methods as it was important for the narrative of the publication for there to imperfections.

Future Prospects

Given a longer timeframe I imagine expanding the locations visited with the publication From Third Place, possibly including interviews of patrons and their personal accounts of third place. My intention for the completed publications is to be able to give copies to the cafes and pubs that are subject in the illustrations, many of which are my personal third places.

I believe there is more to be expanded upon the topic of third place and life post COVID, specifically when it comes to urban living. This project was a sample of the third places within Auckland, and in contrast to other cities around the world is a small sample. As I travel after finishing this degree I intend to keep documenting third places in other cities with the possibility of revisiting this topic in a post-graduate context.

From Third Place: Ilustrações e Observações da Conexão no Interior da Cidade

Palavras-chave

Antropologia, Comunidade, Conexão,
Desenho de observação, Terceiro lugar.

Resumo

From Third Place (Do Terceiro Lugar) é um projeto conduzido pela prática que explora o conceito de terceiro lugar em relação à sociedade do centro da cidade, especificamente o Auckland CBD, usando os métodos antropológicos culturais tradicionais de trabalho de campo e desenho observacional para explorar terceiros lugares em Auckland. Esse projeto aborda o conceito de terceiro lugar e sua função na sociedade e no indivíduo, refletindo sobre como nos conectamos em nosso ambiente. Esse projeto é influenciado por minha graduação

anterior em antropologia cultural e história da arte. A pesquisa é explorada por meio da publicação em três capítulos de ilustrações observacionais que se concentram nos principais terceiros lugares usados na vida cotidiana pelos residentes do Auckland CBD: cafés, parques e pubs. A publicação resultante é uma série de instantâneos da vida na cidade. O objetivo desse projeto é explorar a conexão dos indivíduos na cidade e celebrar os terceiros lugares que os facilitam.

Introdução

Terceiros lugares são os espaços que ocupamos fora de nossa casa e trabalho. Os terceiros lugares têm muitas formas, como espaços comunitários, bibliotecas, cafés, parques ou pubs. Eles facilitam uma forma única de conexão entre os clientes, um espaço verdadeiramente igualitário em que um CEO e um comerciante se sentam à mesma mesa. From Third Place é uma exploração etnográfica conduzida pela prática do terceiro lugar no CBD de Auckland, Nova Zelândia. O artefato desse estudo é uma coleção de instantâneos ilustrativos e observações de meus estudos de campo pela cidade.

Este artigo é um acúmulo da pesquisa e da elaboração da publicação From Third Place. Na primeira sessão, discuto a pesquisa contextual que sustenta o projeto. O conceito de terceiro lugar e

seus benefícios para aqueles que vivem em espaços urbanos, bem como o desenho observacional e seu papel nos campos da arte e da antropologia cultural. Na segunda sessão, explico a metodologia da pesquisa orientada pela prática e a abordagem etnográfica. Abordo os métodos de produção ao criar o artefato da publicação From Third Place, contextualizando os aspectos que compõem a publicação. A sessão final oferece um comentário crítico de minhas escolhas de design feitas durante a criação da publicação From Third Place.

Este projeto tem como objetivo explorar e celebrar os terceiros lugares dentro da área do centro da cidade de Auckland, com a esperança de permitir que o público busque e celebre os terceiros lugares em suas próprias vidas.

Revisão Contextual

Esta sessão oferece uma revisão do conhecimento que apóia a publicação From Third Place. Há duas áreas principais de conhecimento contextual exploradas para esse projeto: o conceito de terceiro

lugar e seus benefícios na sociedade, e a prática do desenho observacional em um contexto de história da arte e antropologia.

O Terceiro Lugar

O sociólogo urbano Ray Oldenburg cunhou o termo terceiro lugar para designar o lugar ocupado que não é a casa [primeiro lugar] ou o local de trabalho [segundo lugar] (Oldenburg, 1999). O terceiro lugar é definido como um ambiente público acessível localmente ao local onde as pessoas vivem, um terreno neutro onde não há anfitrião, um espaço igual de posição socioeconômica e onde a conversa é a atividade principal (Oldenburg & Brissett, 1982). Os terceiros lugares nos espaços urbanos contemporâneos tendem a ser cafeterias, bares, pubs, pequenos estabelecimentos ou parques.

Oldenburg afirmou que o terceiro espaço é mais do que apenas uma “fuga” das obrigações do trabalho e da vida doméstica, e que o terceiro espaço oferece “oportunidades para experiências e relacionamentos importantes em uma sociedade sadia e são qualificados de forma única para sustentar uma sensação de bem-estar entre seus membros” (Oldenburg, 1982, p.269). Ao aplicar esse pensamento aos ambientes urbanos contemporâneos com o contexto de conexão, o terceiro espaço pode ser visto como parte integrante da rotina diária das pessoas. O acesso

e o conhecimento de terceiros lugares, onde é possível se sentir conectado às pessoas ao seu redor, podem ajudar a elevar o sentimento de solidão que prevalece na cidade.

Muitos sociólogos pesquisaram exemplos específicos de terceiros lugares e seus benefícios para a sociedade. Em seu estudo, Saey e Foss levantaram a hipótese de que as pessoas que moram em áreas rurais veem a cafeteria local como um ambiente social, ao passo que suas contrapartes urbanas a veem como algo simplesmente prático. Em seu estudo, que comparou duas cafeterias em Illinois e Chicago, 146 clientes das duas cafeterias foram entrevistados e os resultados mostraram que suas hipóteses estavam corretas (Saey & Foss, 2016). No entanto, os pesquisadores Jeffers,

Bracken, Jian e Casey afirmam que “quanto maior a população da comunidade em que as pessoas viviam, maior a probabilidade de os entrevistados citarem locais externos como “terceiros lugares onde eles e seus amigos iriam para conversar” (Jeffers et al., 2016, p.10). O estudo mostra que, embora as pessoas que moram em áreas urbanas densas possam estar se juntando menos, elas ainda estão utilizando terceiros lugares como forma de buscar conexão.

Esses estudos deixam claro que o terceiro espaço tem um papel ativo nas cidades urbanas, independentemente de o público estar ciente desses lugares. O fato de a participação em terceiros espaços na cidade ser documentada como menor pode indicar que a necessidade deles é maior.

O desenho observacional como método na história da arte

O desenho observacional foi um método usado por muitos artistas do movimento impressionista e representou um afastamento das técnicas de desenho usadas nos movimentos que o precederam.

O grupo de artistas chamado “Sociedade Anônima de Pintores, Escultores, Gravadores, etc.” decidiu formar uma coalizão contra as regras e regulamentos rígidos do Salão anual de Paris (Samu, 2004). Os impressionistas e pós-impressionistas, como Claude Monet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh (Figura 2) e Henri de Toulouse-Lautrec (Figura 1), viram uma mudança no tema dos movimentos anteriores.



Figura 1. Toulouse-Lautrec, Henri. (1895) I) Irish American Bar, Rue Royale. Museu de Arte Moderna.



Figura 2. Van Gogh, Vincent. (1888) Café Terrace at Night [Terraço do Café à Noite]. Museu Kröller-Müller.

Como a maioria dos movimentos artísticos, o impressionismo foi uma reação aos movimentos que o antecederam. O Pré-Rafaelismo, movimento que precedeu o Impressionismo, apresentava temas inspirados em mitos bíblicos ou gregos e favorecia a estética emotiva em detrimento da narrativa contextual. O neoclassicismo, movimento que antecedeu o pré-rafaelita, tinha temas inspirados em grande parte em momentos e eventos históricos. Em contraste, as obras da era do impressionismo retratam cenas da vida

cotidiana. Os pintores “retratavam momentos fugazes, porém típicos, na vida dos personagens que observavam” (Samu, 2004, para. 5). A mudança para temas realistas e, mais importante, para pessoas comuns como tema, foi fundamental para o movimento e definiu o desenho de observação como um método artístico. Em resumo, o ato do desenho de observação baseia-se na observação da sociedade cotidiana, que, por sua vez, oferece uma visão única de como o artista interagia com o mundo ao seu redor.

O desenho observacional como método em antropologia

Desde seu surgimento como uma ciência válida no século XIX, a disciplina de antropologia cultural tem se baseado em várias formas de prática e metodologia. Durante a virada do século, o método de trabalho de campo científico mudou para o estudo da cultura e da sociedade humanas e, como resultado, os métodos de documentação tinham o dever de representar a experiência imersiva do etnógrafo (Geismar, 2014). O conceito de antropólogo-artista é relativamente novo na linha do tempo da antropologia. Embora as metodologias visuais, como filme e fotografia, tenham sido ferramentas bem utilizadas em campo desde a década de 1980 (Carocci & Pratt, 2022), o esboço e o desenho como método de documentação têm sido menos apoiados na comunidade.

Durante o trabalho de campo, não é incomum que o antropólogo faça esboços e desenhos durante as anotações, mas isso levanta a preocupação de documentações precisas. Carocci e Pratt afirmam que, no esforço do antropólogo-artista, “surge uma ‘responsabilidade’ de expressão” (Carocci & Pratt, 2022). Isso traz à tona o impacto do estilo artístico e sua relação com a representação de um relato realista do evento. No entanto, também se pode argumentar que o estilo de ilustração pode dar uma ideia não apenas do que o antropólogo está vendo, mas também do que ele está pensando e sentindo durante suas observações (Geismar, 2014).

Em alguns casos, o desenho observacional como método etnográfico também pode ajudar a apoiar a experiência do trabalho de campo como um todo. Em seu trabalho de campo em Yucatán, Carol Hendrickson (2008) usou a prática de esboçar e desenhar em suas anotações de campo como uma forma de se envolver com outras pessoas da comunidade que estava estudando. Hendrickson afirma que, para seus propósitos, ela planejou criar um espetáculo mais público e aberto de registro de material usando palavras e imagens (Hendrickson, 2008), o que significa que ela esboçou propositalmente como uma forma de incentivar as pessoas ao seu redor a interagir com ela para que pudesse aprender mais sobre a sociedade deles.

Judit Ferencz é uma antropóloga que usa o desenho de observação como método de pesquisa etnográfica. Em seu estudo *A Book of Hours from Robin Good Gardens* (Um livro de horas de Robin Good Gardens), Ferencz afirma que o desenho “moldou a maneira como comecei a abordar minha metodologia de pesquisa, em que a reportagem é o primeiro estágio da pesquisa, durante o qual eu desenho sem um resultado preciso em mente” (Holsgens, 2018, p.72). Para Ferencz, o ato de desenhar observacionalmente não só ajudou em sua pesquisa, como também auxiliou na formação de uma conexão com seu objeto de estudo.

Metodologia

Esta sessão fornece informações sobre os métodos específicos usados na criação do meu projeto, ao mesmo tempo em que os fundamenta em uma metodologia de pesquisa de design. Este projeto tem uma abordagem orientada pela prática e emprega um método etnográfico para a pesquisa de design.

Metodologia

A pesquisa orientada pela prática é definida como “pesquisa na qual as práticas profissionais e/ou criativas de arte, design ou arquitetura desempenham um papel instrumental em uma investigação”. (Rust et al., 2007, p.126). Há publicações recentes no campo que discutem a pesquisa orientada pela prática em Design de Comunicação em nível de graduação: Arden & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023 e Wilson and Tavares, 2023.

Este projeto está situado dentro da abordagem de pesquisa orientada pela prática, pois a investigação sobre terceiros lugares e suas funções na vida de um indivíduo é feita por meio do processo de criação da publicação. A metodologia de pesquisa para o conteúdo da publicação imita a dos antropólogos culturais, que praticam uma etnografia. No entanto, este projeto, por meio do ato de observação, usa uma abordagem ética para a etnografia. Também se poderia argumentar que ele se enquadra no escopo da etnografia, pois são minhas observações do terceiro lugar a partir de estudos de trabalho de campo.

Trabalho de campo e documentação

Como venho de uma formação em antropologia cultural, o trabalho de campo foi um dos métodos fundamentais para este projeto. Realizei meu trabalho de campo no CBD de Auckland e arredores, concentrando-me em centros densamente povoados, como Queen Street, Karangahape Road e Ponsonby Road. Meu trabalho de campo não só me deu tempo para refletir sobre o conceito de terceiro lugar e como ele se aplicava aos residentes do Auckland CBD, mas também me deu a oportunidade de tirar fotos de referência. Para permanecer o mais discreto possível e não incomodar as pessoas em seu terceiro lugar, tirei fotos com meu celular e as usei como lembretes ao escrever minhas reflexões em meu blog (Figura 3). Achei o processo de documentação crucial para o projeto, pois facilitou o próximo método que usei, a ilustração.

A maioria dos locais em que realizei meu trabalho de campo eram terceiros lugares que frequento em minha vida pessoal. Dessa forma, a publicação também pode ser vista dentro de uma metodologia autoetnográfica.



Figura 3. Naylor, Grace. (2023).

Exemplo de uma foto de referência tirada durante o trabalho.

Ilustração

A etapa seguinte, depois de vários dias de trabalho de campo, foi iniciar o processo de ilustração. Meu estilo de ilustração foi influenciado por desenhos de observação da história da arte e ilustrações contemporâneas. Usando as fotos tiradas durante meu trabalho de campo como referência, escolhi determinadas cenas para ilustrar. Ao escolher as fotos de referência, tentei ter em mente a composição e a orientação para quando elas fossem colocadas na publicação (Figura 4). Meu método de ilustração para esse projeto foi uniforme, para garantir que as ilustrações fossem coesas na publicação final. Ilustrei usando o Procreate com um pincel que editei para dar um efeito realista de lápis macio (Figura 5).

Pesquisei bastante o desenho observacional, tanto de uma perspectiva antropológica cultural quanto de uma perspectiva de design. Era importante para mim conseguir que a estética da ilustração provocasse um sentimento de conexão com o leitor/espectador.



Figuras 4 e 5. Naylor, Grace. (2023).

Outro exemplo de uma foto tirada durante o trabalho de campo e a ilustração feita no Procreate a partir dessa referência.

Impressão

O terceiro método usado para este projeto foi a impressão em tela e em risografia. No início, pensei que todas as ilustrações da publicação seriam impressas em tela, mas logo percebi que isso consumiria muito tempo, o que me levou à resolução da impressão em risografia. A impressão em riso tem processos semelhantes aos da impressão em tela, mas pode ser feita em grandes quantidades e rapidamente. Para manter o desperdício de material em um nível mínimo, imprimi quatro páginas por folha de papel, cada uma com duas camadas de cor.

Para a capa desta publicação, escolhi a serigrafia como método de impressão. Misturei a cor azul-petróleo de forma personalizada para que se aproximasse da cor da tinta do risógrafo. Acabei usando quatro telas A3 para imprimir as capas da frente e de trás, juntamente com o sistema de orientação do mapa na parte interna (Figuras 6 e 7).



Figuras 6 e 7. Naylor, Grace. (2023).

Spreads em risografia da versão inicial da publicação and capas impressas em telas para a publicação.

Prototipagem e iteração

Um método importante de criação para o projeto foi o processo de prototipagem. Comecei com uma versão de meio tamanho do livro, para ter uma noção de quantas páginas e assinaturas eu precisaria preencher com conteúdo. Em seguida, passei a criar protótipos em tamanho real, com layouts variados. Devido ao meu método de impressão, era importante que eu fizesse impressões completas do livro em risografia para obter um resultado preciso do produto final, por isso comecei a imprimir em risografia com a versão três da publicação.

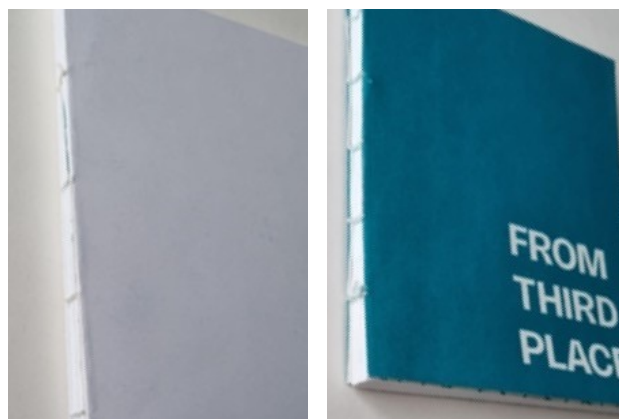
O estágio de prototipagem ajudou a tomar decisões cruciais para a publicação, como esquema de cores, gramatura do papel e materiais de encadernação. Terminei esse projeto com oito versões da publicação e fiz impressões completas de quatro versões durante todo o processo de design (Figuras 8, 9, 10 e 11).



Figuras 8, 9, 10 e 11. Naylor, Grace. (2023). Primeira maquete da publicação em tamanho médio. Versão 3.0 da publicação em risografia vermelha e azul. Versão 6.0 da publicação em risografia azul-petróleo e laranja e a Versão 7.5 já encadernada com a capa impressa em tela.

Encadernação

O método de encadernação que escolhi para essa publicação foi o copta com lombada exposta. Um dos meus mentores e referências para este projeto foi a publicação de Aakifa Chida “Will You Notice? Will You Change?”, que usou a mesma técnica de encadernação. Ao longo desse projeto, aprendi a encadernar um livro pela primeira vez e, por meio de protótipos, tive a oportunidade de aprimorar essa habilidade para criar a qualidade que eu achava que a publicação merecia (Figuras 12 e 13).



Figuras 12 e 13. Naylor, Grace. (2023). Encadernação com ponto copta nos protótipos 1 e 2.

Feedback dos colegas

Foi importante para mim, durante o processo de prototipagem e criação desta publicação, buscar a crítica e o feedback de meus colegas. Após discussões com meus colegas e palestras, fui auxiliado a fazer escolhas que foram essenciais para a construção da publicação. No centro deste projeto está o conceito de conexão,

especificamente entre o indivíduo e um terceiro lugar. Foi por meio dessas discussões que pude avaliar como as pessoas se sentiam em relação às representações de lugares na publicação, o que me permitiu ajustar o estilo e a cor da ilustração para fortalecer a experiência de conexão para o leitor.

Comentário Crítico

Nesta sessão final, apresentarei um comentário crítico sobre as decisões de design tomadas no processo de criação deste projeto.

Ilustração de observação

O estilo da ilustração foi um dos primeiros aspectos deste projeto com o qual tive uma intenção clara desde o início. Embora tenha evoluído durante o estágio de prototipagem, a essência do esboço permaneceu consistente. Era fundamental que o estilo de ilustração apoiasse o conceito de desenho observacional usado no trabalho de campo da antropologia cultural. Forde afirma que, no contexto da pesquisa etnográfica, “um desenho não tem a intenção de capturar uma representação objetiva da realidade. Em vez disso, ele representa o processo de observação. É um registro de um artista-pesquisador olhando para o mundo e colocando linhas no papel.” (Forde, 2022, p.376). A escolha de usar o desenho de observação como método de ilustração não visava apenas refletir minha formação acadêmica em antropologia cultural, mas também retratar o ato de observação do próprio ambiente. Com isso, espero que o leitor seja incentivado a participar da observação de terceiros lugares em suas próprias vidas.

A decisão de criar essas ilustrações digitalmente foi puramente técnica. Eu sabia que precisaria de pelo menos seis ilustrações para cada capítulo da publicação e, portanto, digitalmente eu poderia produzir mais ilustrações em um período de tempo menor. Isso também me permitiu manter o estilo consistente em toda a publicação, o que ajudou na sensação de coesão.

Impressão em Risografias e esquema de cores

A decisão de imprimir a publicação inteira em riso foi importante para o design geral. Contextualmente, meu objetivo era que a natureza imperfeita desse método de impressão representasse a experiência imperfeita que é viver no Auckland CBD. As ilustrações em si são representações um tanto idílicas da realidade, portanto era fundamental que as imperfeições fossem representadas no leve deslocamento de registro que é inevitável na impressão em risografia.

A natureza da impressão com riso significa que há limitações para as combinações de cores. Nos estágios iniciais da criação do protótipo, a publicação tinha um esquema de cores vermelho e azul. O feedback mostrou que esse esquema polarizava os leitores, que sentiam que não conseguiam se conectar com as ilustrações ou imaginar esses lugares em suas próprias vidas. No meio do projeto, testei uma combinação de azul-petróleo e laranja, que se mostrou muito mais bem-sucedida no feedback. O azul-petróleo e o laranja são uma combinação comum de gradação de cores usada em filmes, pois “imita a maneira como nossos olhos percebem naturalmente as cores”. O olho humano é mais sensível à luz azul, portanto, os tons de azul-petróleo ajudam a criar uma sensação de profundidade e tridimensionalidade, enquanto os tons de laranja ajudam a criar uma sensação de calor e energia” (Mercorella, n.d.). A mudança na paleta de cores foi uma decisão vital para o desenvolvimento deste projeto, pois ela alcança a sensação de conexão entre o leitor e as ilustrações (Figura 14).



Figura 14. Naylor, Grace. (2023). Risografias em azul-petróleo e laranja.

Impressão em tela

Durante o processo de criação dessa publicação, o aspecto mais difícil foi a criação das capas. A natureza da tinta de risografia significava que ela não era adequada para capas, pois a tinta à base de soja nunca seca de verdade e mancha quando manuseada com muita frequência. A impressão padrão não conseguia reproduzir a cor necessária para que a publicação parecesse coesa. A opção natural foi a serigrafia, pois ela me deu a oportunidade de misturar uma cor de tinta personalizada que combinava com a tinta riso. Assim como a risografia, a impressão em tela tem imperfeições inerentes que ocorrem durante o processo. Para a publicação, aproveitei essas imperfeições, confiando nelas para mostrar a criação física do projeto (Figura 15).

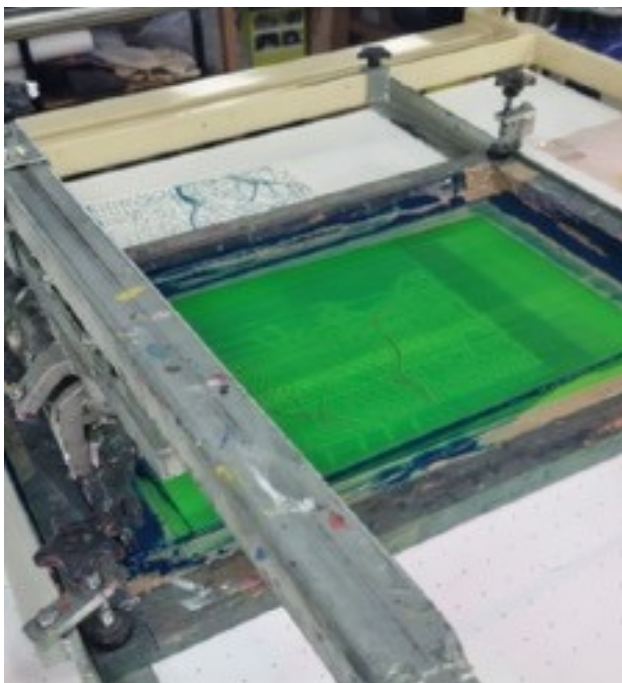


Figura 15. Naylor, Grace. (2023).
Processo de impressão das capas em serigrafia.

Método de encadernação

O ponto copta é uma das formas mais antigas de encadernação, produzida já no século II (Fox & Moore, 2014). A escolha de uma lombada exposta e do método de encadernação com ponto copta foi feita nos estágios iniciais do processo de design. Eu sabia que queria que o tamanho da publicação fosse em torno de A6, com uma capa macia para reproduzir um caderno que alguém levaria consigo ao realizar um trabalho de campo etnográfico, para apoiar o tema antropológico da publicação. Além disso, achei que a escolha de um método de encadernação que mostrasse o processo de fabricação acompanhava o método de impressão imperfeito. O uso da costura copta com uma lombada exposta também me deu a oportunidade de vincular o esquema de cores à parte externa do livro, usando linha laranja em vez do branco habitual (Figura 16).



Figura 16. Naylor, Grace. (2023).
Encadernação com costura copta no artefato final.

Papel

O tipo de papel escolhido para esta publicação foi cuidadosamente considerado. O leve calor do papel que usei complementou o esquema de cores e ajudou na sensação convidativa das ilustrações. A gramatura do papel também é relativamente leve, com apenas 120 g/m². Durante o processo de prototipagem, considerei um papel mais pesado, de 170 g/m², mas, após a impressão e a encadernação, descobri que ele tinha uma qualidade mais editorial que não servia ao contexto da publicação. A gramatura do papel, juntamente com o processo de impressão em risografia, significa que as páginas são ligeiramente transparentes. Embora não tenha sido a intenção inicial, a transparência das páginas ajuda a apoiar a confecção informal e artesanal da publicação (Figura 17).

Sistema de orientação

O sistema de orientação que fica na parte interna da capa e da contracapa funciona como um guia para os locais ilustrados na publicação (Figura 18). Cada ilustração tem um número de localização e pode ser encontrada nas seções do mapa do Auckland CBD. O sistema de orientação foi incluído com a intenção de fundamentar os locais das ilustrações no contexto do Auckland CBD. Imagino esta publicação nesses locais, nos pubs e cafés retratados, e o aspecto de orientação é uma maneira prática de os usuários encontrarem e descobrirem novos lugares na cidade.

Faixa dos livros

Um dos acréscimos posteriores à publicação foi a inclusão da faixa do livro (Figura 19). Funcionalmente, ela funciona como uma forma de acrescentar informações adicionais sobre a publicação, com a inclusão da nota no verso que informa o leitor sobre a natureza delicada das impressões em risografia. Entretanto, também é uma referência aos diários clássicos de trabalho de campo usados por etnógrafos e antropólogos culturais.



Figura 17. Naylor, Grace. (2023).
Detalhe do papel semitransparente.



Figura 18. Naylor, Grace. (2023).
Sistema de orientação da capa interna



Figura 19. Naylor, Grace. (2023).
Detalhe da cinta do livro.

Conclusão

Neste artigo, explorei o conceito de terceiro lugar em relação a indivíduos que vivem em cidades urbanas. Também considerei o desenho observacional como um método de design no contexto da arte e da antropologia cultural. Um dos objetivos pessoais do projeto era encontrar uma maneira de unir minha graduação anterior com o

design de comunicação, o que acho que consegui fazer. Houve vários desafios técnicos durante a confecção da publicação *From Third Place*, devido à natureza da impressão que escolhi para a publicação. Entretanto, dadas as complicações, eu ainda escolheria esses métodos, pois era importante para a narrativa da publicação que houvesse imperfeições.

Perspectivas futuras

Com um prazo mais longo, imagino expandir os locais visitados com a publicação *From Third Place*, possivelmente incluindo entrevistas com clientes e seus relatos pessoais sobre o terceiro lugar. Minha intenção para as publicações concluídas é poder dar cópias para os cafés e pubs que são tema das ilustrações, muitos dos quais são meus terceiros lugares pessoais.

Acredito que há mais a ser expandido sobre o tópico de terceiro lugar e vida pós-COVID, especificamente quando se trata de vida urbana. Este projeto foi uma amostra dos terceiros lugares em Auckland e, ao contrário de outras cidades do mundo, é uma amostra pequena. Ao viajar depois de concluir este curso, pretendo continuar documentando os terceiros lugares em outras cidades, com a possibilidade de revisitar esse tópico em um contexto de pós-graduação.

References

- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Carocci, M., & Pratt, S. (2022). *Art, Observation, and an Anthropology of Illustration*. Bloomsbury Publishing USA. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/aut/detail.action?docID=6963016>
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Forde, S. D. (2022). Drawing your way into ethnographic research: Comics and drawing as arts-based methodology. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 14(4), 648-667. <https://doi.org/10.1080/2159676X.2021.1974929>
- Fox, P., & Moore, C. (2014). *Stitching the Links Between Ancient and Modern Binding Structures* | Cornell University Library Conservation. Cornell University Library Conservation. <https://blogs.cornell.edu/culconservation/2014/07/09/stitching-the-links-between-ancient-and-modern-binding-structures/>
- Geismar, H. (2014). Drawing It Out. *Visual Anthropology Review*, 30(2), 97-113. <https://doi.org/10.1111/var.12041>
- Hendrickson, C. (2008). Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan. *Visual Anthropology Review*, 24(2), 117-132. <https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2008.00009.x>
- Holsgens, S. (2018, May 15). *Sketching Visual Anthropology: An Interview with Illustrator Judit Ferencz*. Society for Cultural Anthropology. <https://culanth.org/fieldsights/sketching-visual-anthropology-an-interview-with-illustrator-judit-ferencz>
- Jeffres, L. W., Bracken, C. C., Jian, G., & Casey, M. F. (2016). The Impact of Third Places on Community Quality of Life. *Applied Research in Quality of Life*, 4, 333-345. <https://doi.org/10.1007/s11482-009-9084-8>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Mercorella, M. (n.d.). *Teal and Orange Look: A Staple in Modern Cinema Color Grading*. Maurizio Mercorella | Digital Colorist. Retrieved October 22, 2023, from <https://www.mauriziomercorella.com/color-grading-blog/teal-and-orange-look-modern-color-grading>
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Oldenburg, R., & Brissett, D. (1982). The third place. *Qualitative Sociology*, 5(4), 265-284. <https://doi.org/10.1007/BF00986754>
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafés, coffee shops, community centers, beauty parlors, general stores, bars, hangouts, and how they get you through the day*. Da Capo Press.

Rust, C., Mottram, J., & Till, J. (2007). Review of practice-led research in art, design & architecture [Other]. *Arts and Humanities Research Council*. <https://shura.shu.ac.uk/7596/>

Saey, S., & Foss, K. (2015). The Third Place Experience in Urban and Rural Coffee Shops. *Midwest Journal of Undergraduate Research*, Vol. 6, 171-177.

Samu, M. (2004). *Impressionism: Art and Modernity* | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art

History. The Met's Heilbrunn Timeline of Art History. https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/imml/hd_imml.htm

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Naylon, G. (2024). From Third Place: Illustrations and Observations of Connection in the Inner City. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 277-301. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.17>

Sophie WILLIAMSON

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0001-1170-3137>

sophie@myphone.coop

Sophie Williamson is a communication designer based in Auckland, New Zealand. Having lived in England for most of her life, she is interested in exploring her rediscovered personal connection with the landscape and environment of her new home through design.

Sophie Williamson é uma designer de comunicação que mora em Auckland, Nova Zelândia. Tendo morado na Inglaterra durante a maior parte de sua vida, ela está interessada em explorar sua conexão pessoal redescoberta com a paisagem e o ambiente de seu novo lar por meio do design.

Cairn: Exploring Presence and Place through Reimagined Field Journals

Keywords

Exploration, Journey, Landscape,
Place, Publication.

Abstract

This practice-led research project explores a personal reconnection with the landscape of Aotearoa. It takes the form of eight stacked books which become symbolic stones within a paper cairn, employing the metaphor of a cairn to represent the marking of significant places. Each book implements elements of illustration, photography, and storytelling to evoke a sense of place and create an

immersive exploration of a specific location in Aotearoa. Taking cues from the conventions of field journals as a genre of publication, Cairn takes a phenomenological approach to place, concerned with how a personal experience of each location might manifest visually. Woven throughout is an ode to New Zealand's natural beauty and exploration off the beaten track.

Introduction

At its core, this project is an exploration of a personal reconnection with the Aotearoa landscape, through the metaphor of a cairn. It takes the form of eight books, which become 'stones' in a 'paper cairn'. Each book explores a different collection of experiences and imagery centred on a specific location. Discovered while road tripping up and down the country over the last three years, these places are deeply significant to me, as my experiences in each form my connection and sense of belonging to this country. Woven throughout the designed artefacts is an ode to New Zealand's natural beauty and exploration off the beaten track. The first session will delve into the wider context within which the project sits, considering three areas of knowledge; theories of place, the field journal, and the cairn. The second session will explore the methodology, methods, strategies and approaches drawn on in the journey of practice. The final session will be a critical review reflecting on design choices in the artefacts which are the final manifestation of my work.

Contextual Review

There are numerous contextual areas of knowledge that my project has drawn from, but three main themes stand out. These themes are theories of place, publications in the genre of field journals, and the concept of a cairn. Each idea has shaped the content and visual identity of the work.

Theories of Place

Firstly, theories of place. Cairn is a curation of places, so it was important to understand what makes each location significant to me. My research concluded that there are three main approaches to the study of place (Skinner, 2021). The descriptive approach, which involves describing the physical aspects of an area and their characteristics. For example; the beach had crystal clear water and golden sand. The social constructionist approach, which is related to human geography and takes into account the social context of the space. For example; The beach was a popular surf spot for the locals. And the phenomenological approach, which is concerned with how an individual experiences a place, and the subjective relationship between that person and place. For example; I camped on the beach and had an amazing time.

The phenomenological approach is closely linked to the concept of Topophilia- an idea developed by Yi-Fu Tuan, who explains that our perception is what creates the bond between us and a place (Tuan, 1990). This idea is integral to my work, as my personal connection to each place is the overarching concept behind each book.

As such, this project takes a mainly phenomenological approach to place, meaning it explores how I subjectively experienced and perceived each place as an individual. The physical and social context of the location is less significant, as for me the significance of each location was determined by the way I experienced it. Because of this, the illustrations and written observations are based on personal memories, and the photographs are direct links to the time I spent there.

The Field Journal

The second contextual area which has shaped this project is the publication genre of a field journal, the conventions from which much of the content and visual language of Cairn has been drawn. Field journals are books commonly used by scientists and explorers to record observations while out in the field (Stirling, n.d.). They are concerned with place, focusing on the characteristics of a certain area, so it seemed fitting for Cairn to take many of its cues from them. Cairn is written from my perspective, as if I had been taking field notes while exploring and experiencing each place for the first time. This relates back to the concept of Topophilia, concerned with the idea that my own experience of each place makes it significant.

Unlike a guidebook, a field guide doesn't try to convey the full geographical and social context of a location. It is more concerned with observing and recording the small details, like a plant or

object found at the site (Farnsworth, 2013). This builds a sense of place, through observations, sketches, and photographs. Cairn takes its cues from this idea. The structure of each book is similar to a field journal, with illustrations, images and written descriptions. There are sections for 'specimens', 'observations, and 'notes'. This gives a sense of finding small clues which build up to give the bigger picture of the scene.

One project which builds on the idea of a field journal and strongly influenced Cairn is Portugal, by Italian graphic designer Elisabetta Vedovato (Vedovato, 2023). Portugal is a passion project inspired by the designer's trip to Portugal in 2022. It takes the form of a book which seamlessly combines sketches, film photography, and the written observations of the designer to create an artefact which perfectly captures the spirit of a vibrant and colourful country, from her unique perspective (Figure 1).

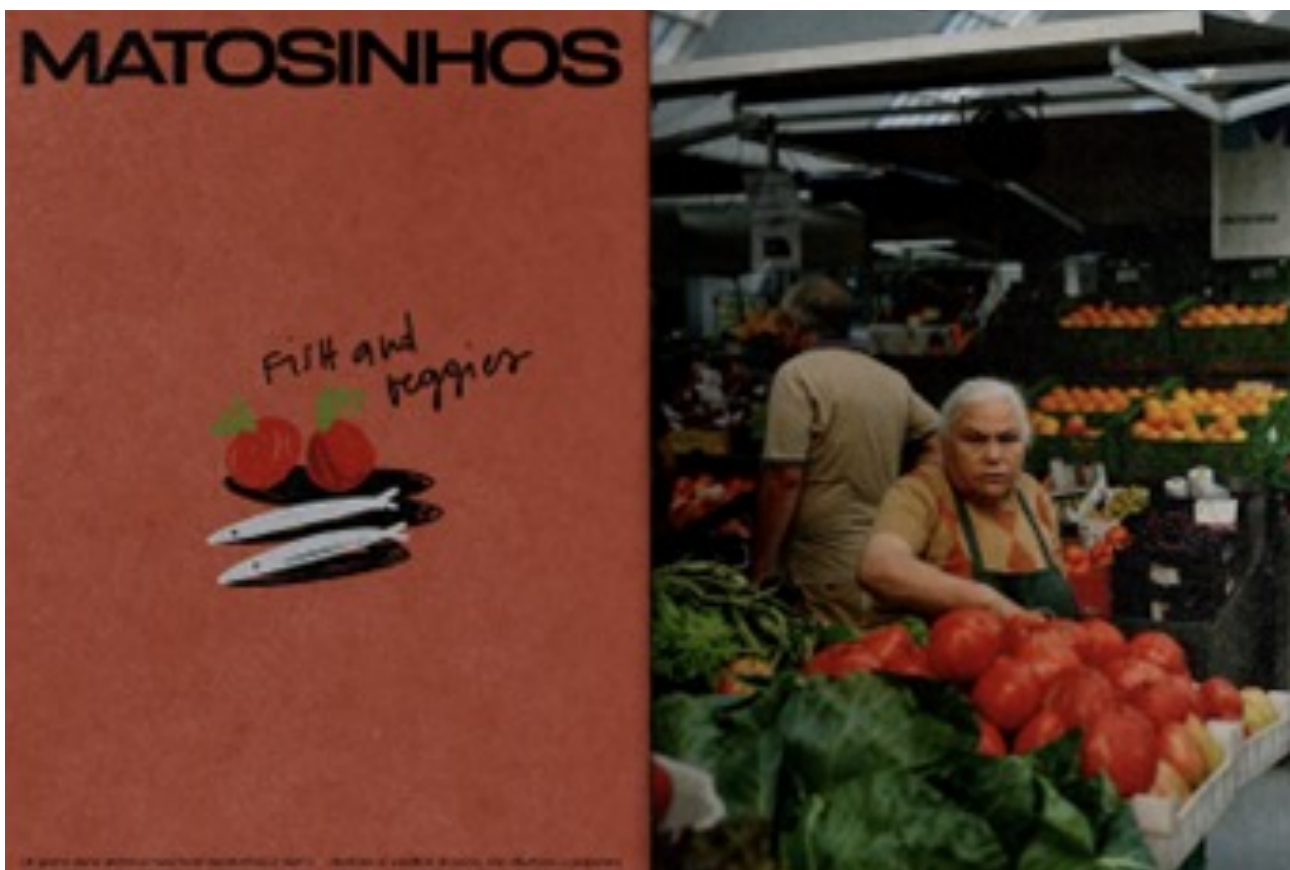


Figure 1. Spread from Portugal, by Lisabetta Vedovato

The Cairn

The third contextual area is the concept of a cairn. Historically a cairn is a man-made stack of rocks found all over the world, built by numerous different civilisations across time and continents (Mizin, 2013). They are intentionally built for one or more of the following reasons: As a trail marker to guide travellers over unfamiliar landscapes, to acknowledge significant locations such as a landmark or historically important place, to indicate the end of a long or difficult journey, and lastly as a way of leaving one's mark on a place.

A cairn symbolises everything that this project aims to do, and as such is an idea that is woven deeply into the design. The project's purpose is to be a paper cairn. It embodies the characteristics of a cairn in several different ways: By acting as a series of trail markers along my journey throughout Aotearoa. By acknowledging the places that are most significant to me found and experienced whilst exploring the country. By indicating the end of a journey of reconnection with the Aotearoa landscape. And by leaving a lasting mark on these places by recording my presence there (Figure 2).

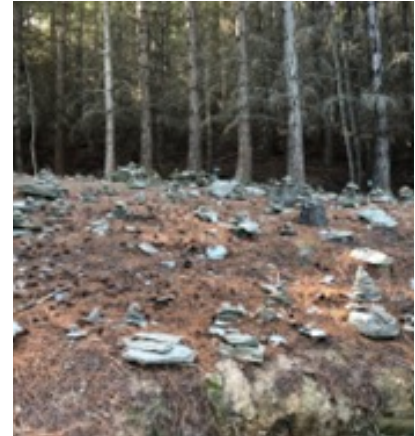


Figure 2. Cairns Built by Hikers in Queenstown

Methodology

Cairns is positioned as a practice-led methodology project that uses practice as the driver of the research and employ exagetical wirting contextualising the creative process, as discussed in: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall,

2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

During the development of my project, numerous methods helped shape and refine my work. These methods were divided into four main pillars; ideation, testing, making, and consultation. This session will discuss how each of them contributed to the development of the project.

Ideation

First came ideation. Cairn began with a huge brainstorm on a blank piece of paper, a brainstorm which continued to be added to throughout the project as more ideas and solutions occurred to me. I found it much easier to move forward down a particular path if I had got all my other ideas out in writing first, to be doubled back to in the event of a wrong turn (of which there were many). As well as written brainstorms, visual development began with a moodboard which developed over time, adapting as my project shifted. The concept, format, and content of my project were only arrived at after any other ideas were first considered and tested. Once the concept of a cairn was found, and the physical places on which the books are based were

established, ideation for each book began. This started with digging into my personal archives and collecting old film photos from each location. The photos sparked memories and feelings which I wrote down and collected too. From these written recollections came the idea of field notes, a way of setting down my memories of each place in the style of an observation, as if written there in the moment. In turn, this collection of observations became the starting point for whimsical sketches. The idea of a reimagined field journal was born, combining observations, photographs, and sketches into a contemporary version of the pocket notebook of a scientist or explorer.

Testing

The second part of my creative process was testing, which was the longest and most complex part of the project and continued until the end. I spent weeks experimenting with colour, layout, type, and illustrative style. The challenge of working across eight books instead of just one as I originally intended was significant, as the visual system I was creating had to be tested across them all. There were several occasions when I felt lost, struggling to decide on a visual system which spoke to the concept of the project. In the end,

what pulled me through was physical testing in the form of prototypes. Prototyping was an incredibly valuable part of the testing process. I created two full scale physical prototypes over the course of the project, both of which were a significant step forward. Each gave me a massive push in the right direction, showing me what worked and what didn't. Testing out the physical format of the project was immensely helpful, as once the look and nature of the stacked books was established, the inside content began to make much more sense to me.

Making

Making was the third part. Once the basic structure, design system, and format of the books were in place, it became a matter of producing the content and covers for each, although testing continued throughout and changes were continually implemented.

The making was made up of writing, illustrating, cloth dying, binding, and woodworking. I wrote the 'field journal' style notes based on personal memories and experiences I have associated with each place, and my illustrations were born from these memories. Both writing and illustration began

on paper, with quick notes and sketches. With these sketches as a starting point, I began illustrating in Procreate on my iPad, finally bringing them into InDesign with my writing to work on the layout.

The cloth dying and binding process was a huge part of creating my final product, as the physicality of the stacked books referencing the stacked stones of a cairn is integral to the concept of the project. I spent a few days in the screenprinting studio dying cloth to reflect the different landscapes within the seven books. The making of the covers with the cloth and the

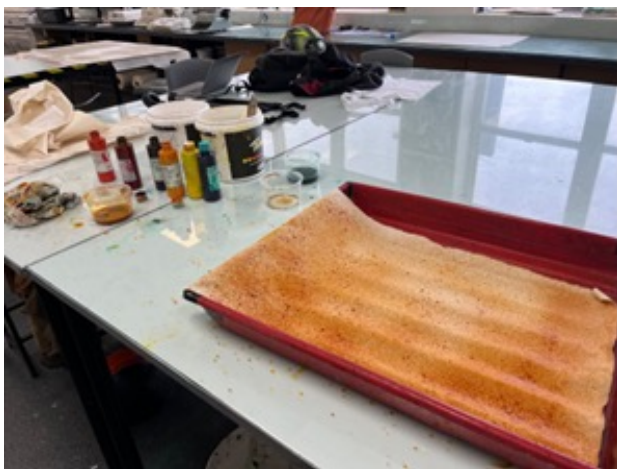


Figure 3. Dying Cloth for the Book Covers.

Note: This fabric was sprayed with yellow dye to imitate sand, as the location within the book it will cover is a beach.

binding itself took another few days, as each of the eight books had to be meticulously printed, cut, assembled, stitched, and glued (Figure 3).

The final process was woodworking, in order to build the box which contains the books and is also used as a plinth when they are displayed. Creating in a three dimensional space was new to me, but having access to the laser cutter was invaluable in simplifying the process. The process of designing, testing, cutting, sanding, and building resulted in a simple and elegant box with a sliding lid and engraved cairn design (Figure 4).



Figure 4. The box

Consultation

Throughout this project, I have been guided by constant streams of invaluable feedback from my peers and tutors. Through open dialogue, feedback sessions, and meaningful discussions, their input provided invaluable insights and helped me refine ideas, identify problems, and make informed decisions. This consultative approach not only kept the project on track but also made it more robust by ensuring that it resonated with a broader audience.

My tutor feedback sessions after formative presentations in particular were integral in shedding light on my project. I was initially

hindered by the restraint of making just one book, and then later on, three. The overarching aim of the project was lost, as there was no real visual idea that was tying the project to the concept of a cairn. Discussions with my tutor helped me to break out of this rut, and come up with the format of eight books of different shapes and sizes which could be stacked in reference to the stones of a cairn. This was a major turning point in the project and led me to focus much more on the physicality of the final product rather than getting bogged down with the details of the content.

Critical Commentary

This session offers a critical commentary on the design of my project and the thinking that impacted its development. There are three main themes which have influenced my work; placemaking through illustration and photography,

conventions of a field journal, and a cairn as a basis for format. These ideas are directly linked to my contextual knowledge, and explore how this knowledge manifested in my work.

Placemaking Through Illustration, Photography, and Colour

Each element of the project is carefully considered to create a sense of place. By weaving together elements of illustration, photography, and colour, it seeks to transport the reader to each new landscape.

Each book is laid out in such a way as to guide the reader through each location in the most engaging way. At the start, a wide double page spread showcases an establishing photo, where you get an overall idea of the scene. A double page illustration follows which depicts memories or thoughts from the field notes on the supporting insert, beginning to prompt the reader's imagination and immerse them further into the landscape. At the core of the book, the symbolic cairn is depicted, marking this place as significant. The pages after delve into the details of the place, exploring the things that make it interesting like specimens, flora, objects, and textures, through further illustrative and photographic imagery.

The photographs are sourced from personal archives of film shot over the last three years all over the country. The warm grain of analogue

photography brings a sense of nostalgia which matches the field notes and supports the notion that these experiences were in the past, memories captured in a field journal. Illustration serves as another tool for creating a sense of place and offering readers a vivid glimpse of each location. They are windows into the essence of each place, capturing its unique character and beauty.

The colours and textures of the landscape manifest in the design of each book, further helping to transport the reader. Colour within the book is derived from the scenery, bright blue for an ocean, warm yellow for a beach, and deep green for a lake. The cloth which binds the book is hand dyed to mimic the textures of the landscape. For example, the reflections on a blue river, the cracked surface of a rocky mountain, the rough grain of a sandy beach. As a result, the binding offers a tantalising hint of what's inside before you've even opened the book. Colour and texture become another placemaking tool that links to the beautiful and varied landscapes of Aotearoa.

Conventions of a Field Journal

The publication genre of a field journal is integral to the structure of each book. In my contextual review I spoke about how a field journal builds up an idea of place by setting the scene gradually for the reader, through observations, specimens,

and sketches. This is what I aimed to achieve in Cairn. Careful reading of each book rewards the reader with clues, which when put together at the end, results in a clear picture of the place.

Cairn doesn't aim to completely imitate every element of a field journal, instead the design system alludes to or takes inspiration from certain conventions. For example, the typography. Two fonts are used; Beth Ellen, the handwritten script typeface used for the field notes. This typeface alludes to notes scribbled down in the field by scientists or explorers. IBM plex mono, a monospace typeface used for the prompt headings such as 'Observations' and 'sketch', imitates the simple and scientific looking type commonly found as the printed text in field guides and journals. This contrast between the uniformity and order of the headings and the boxes, and the comparatively rough and handwritten look of the field notes, is what instantly brings to mind the look of a field journal.

The belly band around each book also looks like something you might find around a journal when you buy it, something that shows important information like the number of pages and a description of what's inside. In the case of Cairn, it shows the title, volume number, and location. All of the type in the book is contained in inserts, smaller pages separated from the supporting imagery. This is so that the text can be printed using a RISO printer, giving the pages of field notes an authentic and tactile quality reminiscent of a genuine field journal. The unique, slightly imperfect printing process of RISO adds a charming and handmade aesthetic, echoing the unpredictability of notes taken during fieldwork. It also imparts a sense of nostalgia which aligns with the idea of reminiscing on past experiences.

A Cairn as a Basis for Format

The concept of a cairn is at the core of this project, and that includes being the basis for its physical format. Cairn takes the form of 8 books in varying shapes and sizes, where the lack of uniformity references the natural irregularities of stones. Stacked into a pile, each book becomes a 'stone' in the 'paper cairn' that is built. In this way, the physicality of the artefact is a metaphor for a cairn, and as such, encompasses the meaning and significance that a cairn embodies.

Although a cairn is man made, it is built from the natural materials found at the site, and as such visually it is very much part of the landscape. The rocks with which it is made lend it a roughness and imperfection. This clear connection to the

irregularity of nature finds its way into the books themselves, manifesting in the rough texture of the RISO inks, the organic and unpredictable nature of the cloth covers, the imperfect handwritten type.

Burnt into the lid of the box is a cairn, a clear reference to the meaning of the artefacts within without the use of words or explanation. When the books are on display, the wooden box is designed to be used as a plinth, adding height and weight to the stack. Constructed from rustic wood, the aim was that it could blend into the New Zealand landscape just like a real stone cairn. Although used as a plinth while the books are on display, it also of course functions as a regular storage box to keep the books undamaged.

Conclusion

Through the design of a series of place centred publications, I have created artefacts which reflect my sense of reconnection with and belonging to the Aotearoa landscape. The result is an immersive celebration of our natural landscapes. This exegesis has delved into the significant ideas and processes utilised in driving the project to its conclusion.

This enquiry has been rich in discoveries, both in the realm of design and within myself. It has allowed me to process and creatively express feelings and ideas concerning my sense of connection with my home. However, the journey has not been without obstacles. Never having been immersed in the field of bookmaking before this project, a steep learning curve was

inevitable when it came to the practical craft involved in the making of not one, but eight books. But this challenge became an opportunity to engage with new realms of knowledge and creativity, from binding to cloth dying.

In terms of prospects, I am interested in how the thinking developed in this project might be applied to future design work. Place centred publication is certainly an area in which I can see my practice developing, as I sit on the cusp of my travels to Europe and beyond. Now that I have thoroughly explored my connection with Aotearoa, my home, perhaps it is time now to apply this enquiry to new places further afield. It's certain that in the coming months, I will set out on a fresh adventure and discover new territory to build my cairn.

Cairn: Explorando a Presença e o Lugar por meio de Diários de Campo Reimaginados

Palavras-chave

Exploração, Viagem, Paisagem,
Lugar, Publicação.

Resumo

Este projeto de pesquisa orientado pela prática explora uma reconexão pessoal com a paisagem de Aotearoa. Ele tem a forma de oito livros empilhados que se tornam pedras simbólicas em um monte de pedras de papel, empregando a metáfora de um monte de pedras para representar a marcação de lugares significativos. Cada livro implementa elementos de ilustração, fotografia e narração de histórias para evocar um senso de lugar e criar

uma exploração imersiva de um local específico em Aotearoa. Seguindo as convenções dos diários de campo como um gênero de publicação, Cairn adota uma abordagem fenomenológica do lugar, preocupada com a forma como uma experiência pessoal de cada local pode se manifestar visualmente. Em toda a obra, há uma ode à beleza natural da Nova Zelândia e à exploração fora dos caminhos mais conhecidos.

Introdução

Em sua essência, esse projeto é uma exploração de uma reconexão pessoal com a paisagem de Aotearoa, por meio da metáfora de um monte de pedras. Ele tem a forma de oito livros, que se tornam “pedras” em um “monte de pedras de papel”. Cada livro explora uma coleção diferente de experiências e imagens centradas em um local específico. Descobertos durante viagens de carro pelo país nos últimos três anos, esses lugares são profundamente significativos para mim, pois minhas experiências em cada um deles formam minha conexão e meu senso de pertencimento a este país. Em todos os artefatos projetados, há uma ode à beleza natural da Nova Zelândia e à exploração fora dos caminhos mais conhecidos.

A primeira sessão se aprofundará no contexto mais amplo no qual o projeto se insere, considerando três áreas de conhecimento: teorias de lugar, o diário de campo e o monte de pedras. A segunda sessão explorará a metodologia, os métodos, as estratégias e as abordagens utilizadas na jornada da prática. A sessão final será uma revisão crítica que refletirá sobre as escolhas de design nos artefatos que são a manifestação final do meu trabalho.

Revisão Contextual

Há várias áreas contextuais de conhecimento das quais meu projeto se valeu, mas três temas principais se destacam. Esses temas são teorias de lugar, publicações no gênero de diários de campo e o conceito de um cairn. Cada ideia moldou o conteúdo e a identidade visual do trabalho.

Teorias do lugar

Em primeiro lugar, as teorias de lugar. A Cairn é uma curadoria de lugares, portanto, era importante entender o que torna cada local significativo para mim. Minha pesquisa concluiu que há três abordagens principais para o estudo do lugar (Skinner, 2021). A abordagem descritiva, que envolve a descrição dos aspectos físicos de uma área e suas características. Por exemplo, a praia tinha água cristalina e areia dourada. A abordagem construcionista social, que está relacionada à geografia humana e leva em conta o contexto social do espaço. Por exemplo: a praia era um local de surfe popular entre os habitantes locais. E a abordagem fenomenológica, que se preocupa com a forma como um indivíduo vivencia um lugar e a relação subjetiva entre essa pessoa e o lugar. Por exemplo: Eu acampeei na praia e me diverti muito.

A abordagem fenomenológica está intimamente ligada ao conceito de Topofilia - uma ideia desenvolvida por Yi-Fu Tuan, que explica que nossa percepção é o que cria o vínculo entre nós e um lugar (Tuan, 1990). Essa ideia é essencial para o meu trabalho, pois minha conexão pessoal com cada lugar é o conceito abrangente por trás de cada livro.

Dessa forma, este projeto adota uma abordagem principalmente fenomenológica do local, o que significa que ele explora como eu subjetivamente vivenciei e percebi cada local como um indivíduo. O contexto físico e social do local é menos significativo, pois para mim o significado de cada local foi determinado pela maneira como o vivenciei. Por isso, as ilustrações e observações escritas são baseadas em memórias pessoais, e as fotografias são links diretos para o tempo que passei lá.

O diário de campo

A segunda área contextual que moldou este projeto é o gênero de publicação de um diário de campo, as convenções das quais grande parte do conteúdo e da linguagem visual de Cairn foi extraída. Os diários de campo são livros comumente usados por cientistas e exploradores para registrar observações enquanto estão em campo (Stirling, n.d.). Eles se preocupam com o lugar, concentrando-se nas características de uma determinada área, por isso pareceu adequado que o Cairn se inspirasse neles. Cairn foi escrito a partir da minha perspectiva, como se eu estivesse fazendo anotações de campo enquanto explorava e vivenciava cada lugar pela primeira vez. Isso se relaciona com o conceito de topofilia, relacionado à ideia de que minha própria experiência de cada lugar o torna significativo.

Diferentemente de um guia, um guia de campo não tenta transmitir todo o contexto geográfico e social de um local. Ele está mais preocupado em observar e registrar os pequenos detalhes, como uma planta

ou um objeto encontrado no local (Farnsworth, 2013). Isso cria um senso de lugar por meio de observações, esboços e fotografias. O Cairn se inspira nessa ideia. A estrutura de cada livro é semelhante a um diário de campo, com ilustrações, imagens e descrições escritas. Há seções para “espécimes”, “observações” e “notas”. Isso dá a sensação de encontrar pequenas pistas que se acumulam para dar uma visão mais ampla da cena.

Um projeto que se baseia na ideia de um diário de campo e influenciou fortemente o Cairn é o Portugal, da designer gráfica italiana Elisabetta Vedovato (Vedovato, 2023). Portugal é um projeto de paixão inspirado na viagem da designer a Portugal em 2022. Ele tem a forma de um livro que combina perfeitamente esboços, fotografias de filmes e observações escritas da designer para criar um artefato que capta perfeitamente o espírito de um país vibrante e colorido, a partir de sua perspectiva única (Figura 1).

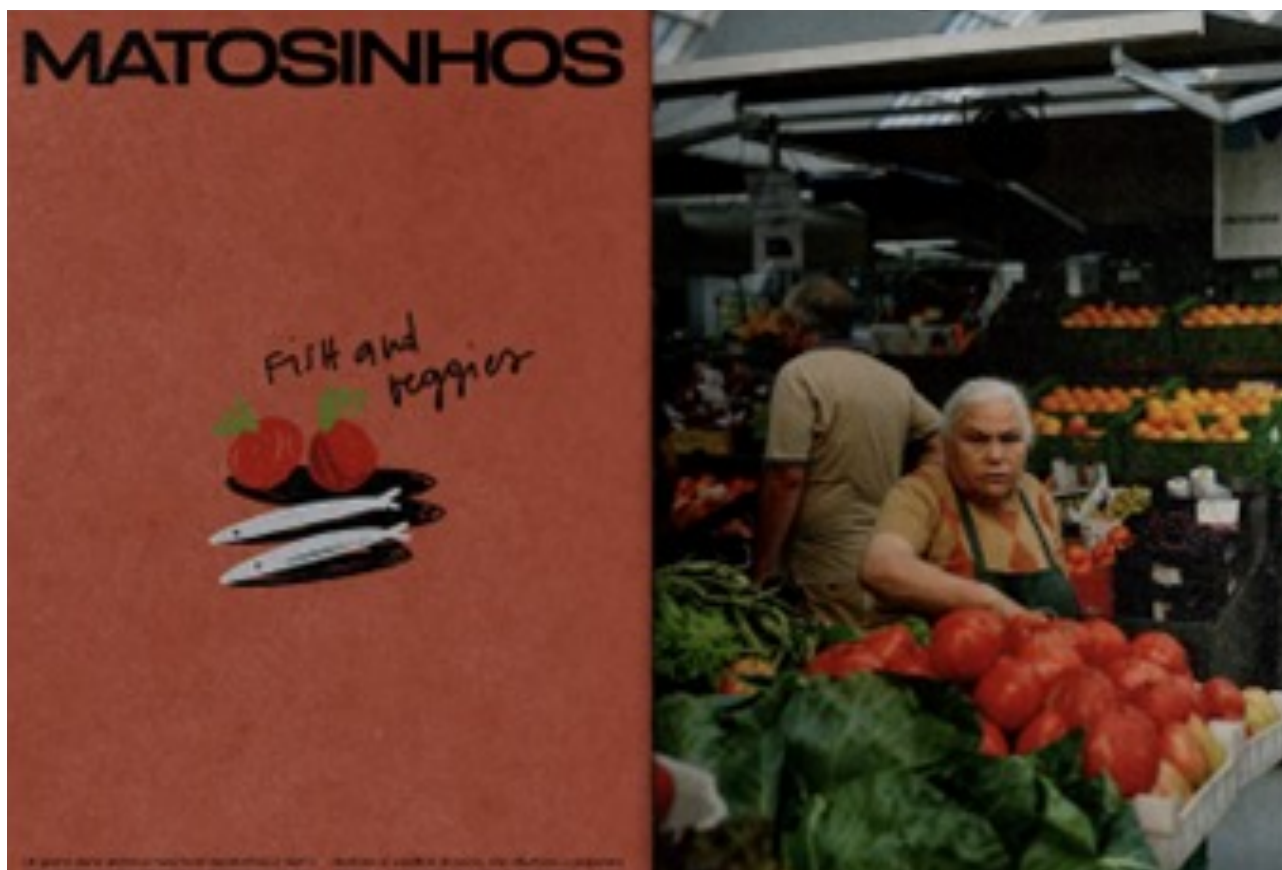


Figura 1. Spread de Portugal, por Lisabetta Vedovato

O Cairn

A terceira área contextual é o conceito de um cairn. Historicamente, um cairn é uma pilha de pedras feita pelo homem e encontrada em todo o mundo, construída por várias civilizações diferentes ao longo do tempo e dos continentes (Mizin, 2013). Eles são construídos intencionalmente por um ou mais dos seguintes motivos: Como um marcador de trilha para orientar os viajantes em paisagens desconhecidas, para reconhecer locais significativos, como um marco ou um lugar historicamente importante, para indicar o fim de uma jornada longa ou difícil e, por fim, como uma forma de deixar a própria marca em um lugar.

Um monte de pedras simboliza tudo o que este projeto pretende fazer e, como tal, é uma ideia que está profundamente incorporada ao design. O objetivo do projeto é ser um monte de pedras de papel. Ele incorpora as características de um monte de pedras de várias maneiras diferentes: Atuando como uma série de marcadores de trilha ao longo da minha jornada por Aotearoa. Reconhecendo os lugares mais significativos

para mim, encontrados e vivenciados enquanto explorava o país. Indicando o fim de uma jornada de reconexão com a paisagem de Aotearoa. E ao deixar uma marca duradoura nesses lugares, registrando minha presença neles (Figura 2).



Figura 2. Cairns construídos por caminhantes em Queenstown

Metodologia

O Cairns está posicionado como um projeto de metodologia orientado pela prática que usa a prática como o condutor da pesquisa e emprega uma abordagem experimental que contextualiza o processo criativo, conforme discutido em: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis

& Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

Durante o desenvolvimento do meu projeto, vários métodos ajudaram a moldar e refinar meu trabalho. Esses métodos foram divididos em quatro pilares principais: ideação, teste, criação e consulta. Esta sessão discutirá como cada um deles contribuiu para o desenvolvimento do projeto.

Ideação

Primeiro veio a ideação. O Cairn começou com um enorme brainstorm em uma folha de papel em branco, um brainstorm que continuou a ser adicionado ao longo do projeto à medida que mais ideias e soluções me ocorriam. Para mim, era muito mais fácil avançar em um determinado caminho se eu tivesse escrito todas as minhas outras ideias primeiro, para voltar a elas no caso de uma virada errada (que foram muitas). Assim como os brainstorms escritos, o desenvolvimento visual começou com um moodboard que se desenvolveu ao longo do tempo, adaptando-se à medida que meu projeto mudava. O conceito, o formato e o conteúdo do meu projeto só foram definidos depois que todas as outras ideias foram consideradas e testadas. Depois que o conceito de um cairn foi encontrado

e os locais físicos nos quais os livros se baseiam foram estabelecidos, iniciou-se a idealização de cada livro. Isso começou com a pesquisa em meus arquivos pessoais e a coleta de fotos de filmes antigos de cada local. As fotos despertaram lembranças e sentimentos que anotei e coletei também. A partir dessas lembranças escritas, surgiu a ideia das anotações de campo, uma forma de registrar minhas lembranças de cada lugar no estilo de uma observação, como se tivesse sido escrita no momento. Por sua vez, essa coleção de observações tornou-se o ponto de partida para esboços caprichosos. Nasceu a ideia de um diário de campo reimaginado, combinando observações, fotografias e esboços em uma versão contemporânea do caderno de bolso de um cientista ou explorador.

Testes

A segunda parte do meu processo criativo foi o teste, que foi a parte mais longa e complexa do projeto e continuou até o final. Passei semanas fazendo experimentos com cor, layout, tipo e estilo ilustrativo. O desafio de trabalhar com oito livros em vez de apenas um, como pretendia originalmente, foi significativo, pois o sistema visual que eu estava criando precisava ser testado em todos eles. Houve várias ocasiões em que me senti perdido, lutando para decidir sobre um sistema visual que se relacionasse com o conceito do projeto. No final, o que me ajudou foi o teste físico na forma de protótipos.

A criação de protótipos foi uma parte incrivelmente valiosa do processo de teste. Criei dois protótipos físicos em escala real no decorrer do projeto, e ambos representaram um avanço significativo. Cada um deles me deu um grande impulso na direção certa, mostrando-me o que funcionava e o que não funcionava. Testar o formato físico do projeto foi extremamente útil, pois assim que a aparência e a natureza dos livros empilhados foram estabelecidas, o conteúdo interno começou a fazer muito mais sentido para mim.

Fabricação

A criação foi a terceira parte. Uma vez que a estrutura básica, o sistema de design e o formato dos livros estavam estabelecidos, passou-se a produzir o conteúdo e as capas de cada um, embora os testes continuassem sendo feitos e as alterações fossem implementadas continuamente.

A produção consistiu em escrever, ilustrar, tingir tecidos, encadernar e trabalhar com madeira. Escrevi as anotações no estilo “diário de campo” com base em memórias e experiências pessoais que associei a cada lugar, e minhas ilustrações nasceram dessas memórias. Tanto a escrita quanto a ilustração começaram no papel, com anotações e esboços rápidos. Com esses esboços como ponto de partida, comecei a ilustrar no Procreate em meu iPad e, por fim, levei-os para o InDesign com meu texto para trabalhar no layout.

O processo de tingimento e encadernação do tecido foi uma grande parte da criação do meu produto final, pois a fisicalidade dos livros empilhados, fazendo referência às pedras empilhadas de

um monte de pedras, é parte integrante do conceito do projeto. Passei alguns dias no estúdio de serigrafia tingindo tecidos para refletir as diferentes paisagens dos sete livros. A confecção das capas com o tecido e a encadernação em si levaram mais alguns dias, pois cada um dos oito livros teve de ser meticulosamente impresso, cortado, montado, costurado e colado (Figura 3).

Observação: Esse tecido foi borrifado com corante amarelo para imitar areia, pois o local do livro que ele cobrirá é uma praia.

O processo final foi a marcenaria, para construir a caixa que contém os livros e que também é usada como um pedestal quando eles são exibidos. Criar em um espaço tridimensional era algo novo para mim, mas ter acesso ao cortador a laser foi de grande valia para simplificar o processo. O processo de projetar, testar, cortar, lixar e construir resultou em uma caixa simples e elegante com uma tampa deslizante e um desenho de um monte de pedras gravado (Figura 4).

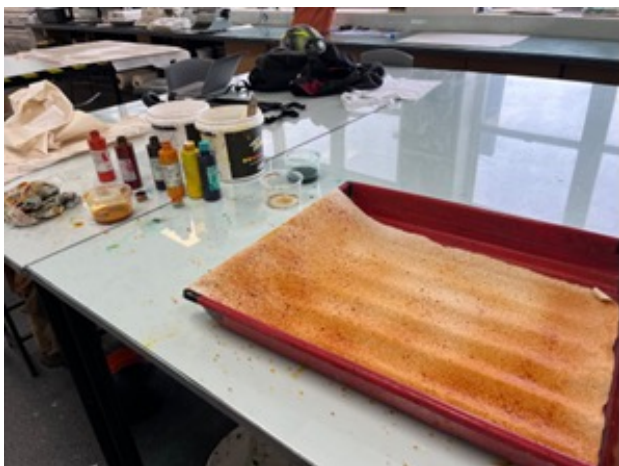


Figura 3. Tingimento de tecido para as capas dos livros.



Figura 4. A caixa.

Consulta

Ao longo deste projeto, fui orientado por fluxos constantes de feedback inestimável de meus colegas e tutores. Por meio de diálogos abertos, sessões de feedback e discussões significativas, suas contribuições forneceram percepções inestimáveis e me ajudaram a refinar ideias, identificar problemas e tomar decisões informadas. Essa abordagem consultiva não apenas manteve o projeto no caminho certo, mas também o tornou mais robusto, garantindo que ele repercutisse em um público mais amplo.

As sessões de feedback do meu tutor após as apresentações formativas, em particular, foram

essenciais para esclarecer meu projeto. No início, fui prejudicado pela restrição de fazer apenas um livro e, mais tarde, três. O objetivo geral do projeto se perdeu, pois não havia uma ideia visual real que ligasse o projeto ao conceito de um monte de pedras. As discussões com meu tutor me ajudaram a sair dessa rotina e a criar o formato de oito livros de diferentes formas e tamanhos que poderiam ser empilhados em referência às pedras de um monte de pedras. Esse foi um ponto de virada importante no projeto e me levou a me concentrar muito mais na fisicalidade do produto final, em vez de ficar atolado nos detalhes do conteúdo.

Comentário Crítico

Esta sessão oferece um comentário crítico sobre o design do meu projeto e o pensamento que impactou seu desenvolvimento. Há três temas principais que influenciaram meu trabalho: placemaking por meio de ilustração e fotografia,

convenções de um diário de campo e um cairn como base para o formato. Essas ideias estão diretamente ligadas ao meu conhecimento contextual e exploram como esse conhecimento se manifestou em meu trabalho.

Placemaking por meio de ilustração, fotografia e cores

Cada elemento do projeto é cuidadosamente considerado para criar um senso de lugar. Ao combinar elementos de ilustração, fotografia e cor, o projeto busca transportar o leitor para cada nova paisagem.

Cada livro é organizado de forma a guiar o leitor por cada local da maneira mais envolvente possível. No início, uma ampla página dupla mostra uma foto de estabelecimento, na qual se tem uma ideia geral da cena. Em seguida, há uma ilustração de página dupla que retrata memórias ou pensamentos das anotações de campo no encarte de apoio, começando a estimular a imaginação do leitor e

a mergulhá-lo ainda mais na paisagem. No centro do livro, o monte de pedras simbólico é retratado, marcando esse lugar como significativo. As páginas seguintes se aprofundam nos detalhes do local, explorando os aspectos que o tornam interessante, como espécimes, flora, objetos e texturas, por meio de outras imagens ilustrativas e fotográficas.

As fotografias são provenientes de arquivos pessoais de filmes filmados nos últimos três anos em todo o país. O grão quente da fotografia analógica traz uma sensação de nostalgia que combina com as anotações de campo e sustenta

a noção de que essas experiências foram no passado, memórias capturadas em um diário de campo. A ilustração serve como outra ferramenta para criar um senso de lugar e oferecer aos leitores um vislumbre vívido de cada local. Elas são janelas para a essência de cada lugar, capturando seu caráter e beleza únicos.

As cores e texturas da paisagem se manifestam no design de cada livro, ajudando ainda mais a transportar o leitor. A cor do livro é derivada do cenário: azul brilhante para um oceano, amarelo

quente para uma praia e verde profundo para um lago. O tecido que encaderna o livro é tingido à mão para imitar as texturas da paisagem. Por exemplo, os reflexos em um rio azul, a superfície rachada de uma montanha rochosa, o grão áspero de uma praia arenosa. Como resultado, a encadernação oferece uma dica tentadora do que há em seu interior antes mesmo de você abrir o livro. A cor e a textura se tornam outra ferramenta de criação de locais que se relaciona com as belas e variadas paisagens de Aotearoa.

Convenções de um diário de campo

O gênero de publicação de um diário de campo é essencial para a estrutura de cada livro. Em minha análise contextual, falei sobre como um diário de campo constrói uma ideia de lugar ao estabelecer o cenário gradualmente para o leitor, por meio de observações, espécimes e esboços. Foi isso que procurei fazer em Cairn. A leitura cuidadosa de cada livro recompensa o leitor com pistas que, quando reunidas no final, resultam em uma imagem clara do lugar.

O Cairn não tem como objetivo imitar completamente todos os elementos de um diário de campo; em vez disso, o sistema de design faz alusão a certas convenções ou se inspira nelas. Por exemplo, a tipografia. São usadas duas fontes: Beth Ellen, a fonte de escrita manuscrita usada para as anotações de campo. Essa fonte faz alusão às anotações feitas em campo por cientistas ou exploradores. IBM plex mono, uma fonte mono-espaçada usada para os títulos dos avisos, como 'Observations' e 'sketch', imita a fonte simples e de aparência científica comumente encontrada como texto impresso em guias de campo e periódicos. Esse contraste entre a uniformidade e a ordem dos

cabeçalhos e das caixas, e a aparência comparativamente áspera e manuscrita das anotações de campo, é o que instantaneamente traz à mente a aparência de um diário de campo.

A faixa ao redor de cada livro também se parece com algo que você encontra ao redor de um periódico quando o compra, algo que mostra informações importantes como o número de páginas e uma descrição do que há dentro dele. No caso do Cairn, ela mostra o título, o número do volume e a localização.

Todo o texto do livro está contido em encartes, páginas menores separadas das imagens de apoio. Isso é feito para que o texto possa ser impresso usando uma impressora RISO, dando às páginas de anotações de campo uma qualidade autêntica e tátil que lembra um diário de campo genuíno. O processo de impressão exclusivo e levemente imperfeito da RISO acrescenta uma estética charmosa e artesanal, ecoando a imprevisibilidade das anotações feitas durante o trabalho de campo. Ele também transmite uma sensação de nostalgia que se alinha com a ideia de lembrar experiências passadas.

Um Cairn como base para o formato

O conceito de um cairn está no centro deste projeto, e isso inclui ser a base para seu formato físico. O Cairn tem a forma de 8 livros de formas e tamanhos variados, em que a falta de uniformidade faz referência às irregularidades naturais das pedras. Empilhados, cada livro se torna uma “pedra” no “monte de pedras de papel” que é construído. Dessa forma, a fisicalidade do artefato é uma metáfora de um monte de pedras e, como tal, engloba o significado e a importância que um monte de pedras incorpora.

Embora um cairn seja feito pelo homem, ele é construído com os materiais naturais encontrados no local e, como tal, visualmente faz parte da paisagem. As rochas com as quais é feito lhe conferem aspereza e imperfeição. Essa clara conexão com a irregularidade da natureza se estende aos próprios livros, manifestando-se na

textura áspera das tintas RISO, na natureza orgânica e imprevisível das capas de tecido e na letra imperfeita escrita à mão.

Na tampa da caixa há um monte de pedras, uma referência clara ao significado dos artefatos contidos nela sem o uso de palavras ou explicações. Quando os livros estão em exposição, a caixa de madeira foi projetada para ser usada como um pedestal, acrescentando altura e peso à pilha. Construída com madeira rústica, o objetivo era que ela pudesse se misturar à paisagem da Nova Zelândia, como um verdadeiro monte de pedras. Embora seja usada como um pedestal enquanto os livros estão em exibição, ela também funciona como uma caixa de armazenamento regular para manter os livros intactos.

Conclusão

Por meio do design de uma série de publicações centradas em lugares, criei artefatos que refletem meu senso de reconexão e pertencimento à paisagem de Aotearoa. O resultado é uma celebração imersiva de nossas paisagens naturais. Esta exegese se aprofundou nas ideias e nos processos significativos utilizados para conduzir o projeto à sua conclusão.

Essa pesquisa foi rica em descobertas, tanto no campo do design quanto dentro de mim. Ela permitiu que eu processasse e expressasse de forma criativa sentimentos e ideias relacionados ao meu senso de conexão com a minha casa. Entretanto, a jornada não foi isenta de obstáculos. Como nunca havia mergulhado no campo da produção de livros antes desse projeto, era inevitável uma curva de aprendizado acentuada quando se tratava da

prática artesanal envolvida na produção não de um, mas de oito livros. Mas esse desafio se tornou uma oportunidade de se envolver com novas áreas de conhecimento e criatividade, desde a encadernação até o tingimento de tecidos.

Em termos de perspectivas, estou interessado em saber como o pensamento desenvolvido neste projeto pode ser aplicado a futuros trabalhos de design. A publicação centrada no local é certamente uma área na qual posso ver minha prática se desenvolvendo, já que estou prestes a viajar para a Europa e além. Agora que explorei a fundo minha conexão com Aotearoa, meu lar, talvez seja hora de aplicar essa pesquisa a novos lugares mais distantes. É certo que, nos próximos meses, partirei em uma nova aventura e descobrirei um novo território para construir meu monte de pedras.

References

Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701

Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692

Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695

Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, wellbeing and ecological consciousness for young women (Uma exploração gráfica do ecofeminismo, do bem-estar e da consciência ecológica orientada pela prática para mulheres jovens). *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689

Farnsworth, E. J. (2013, novembro). Next-Generation Field Guides (Guias de campo da próxima geração). *BioScience*, 63(11), 891-899. <https://doi.org/10.1525/bio.2013.63.11.8>

Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Menos de 5 mm - A ameaça invisível: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs (Uma investigação conduzida pela prática sobre os efeitos dos microplásticos nos recifes de coral). *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691

Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693

Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough:

An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694

Mizin, V. (2013, novembro). Stone Cairns and Simulacra: Navigation, Folklore, and Tradition in the Arctic (Navegação, Folclore e Tradição no Ártico). *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, 6(3), 313-329. <https://www.tandfonline-com.ezproxy.aut.ac.nz/doi/citedby/10.2752/175169713X-13673499387082?scroll=top&needAccess=true&role=tab>

Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand (Prática criativa como pesquisa: um projeto de graduação conduzido pela prática em Design de Comunicação na Nova Zelândia). *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design (Esquecido: uma exploração autoetnográfica do pertencimento por meio do design gráfico). *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Skinner, M. (2021). AQA A-Level Geography. Grupo Hodder Education.

Tuan, Y.-F. (1990). *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values* [Um Estudo de Percepções, Atitudes e Valores Ambientais]. Columbia University Press.

Vedovato, E. (2023, 29 de maio). *Portugal 2022 - Travel Journal on Behance*. Behance. Recuperado em 30 de agosto de 2023, de <https://www.behance.net/gallery/171772061/Portugal-2022-Travel-Journal>

Stirling, E. (s.d.). *Keeping a Field Journal 1*. Museu Americano de História Natural. Recuperado em 2 de outubro de 2023, de <https://www.amnh.org/learn-teach/curriculum-collections/biodiversity-counts/what-is-biodiversity/keeping-a-field-journal-1-eleanor-sterling>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging (Arjun: Uma exploração criativa da construção de mundos para discutir deslocamento cultural e pertencimento). *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Williamson, S. (2024). Cairn: Exploring Presence and Place through Reimagined Field Journals. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 302-321. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.19>

Pilar Znjo

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0004-9259-1422>

mpilaralfonsocruz@gmail.com

Pilar Cruz is a multi-disciplinary creative who spends her time exploring the intersection between words, visuals, and mediums. Her research digs deeper into the role of storytelling, especially across cultures and generations, examining the power of visual and written representation in media.

Pilar Cruz é uma criativa multidisciplinar que dedica seu tempo a explorar a interseção entre palavras, recursos visuais e mídias. Sua pesquisa se aprofunda na função de contar histórias, especialmente entre culturas e gerações, examinando o poder da representação visual e escrita na mídia.

MARIA MARIA!

Exploring Filipina Identity Through Mixed-Media Graphic Design

Keywords

Colonialism, Cultural Identity,
Gender in the Philippines,
Mythology, Representation.

Abstract

This practice-led project explores Filipina Identity through mixed media graphic design, asking how two halves of a Pre and Post-Colonial female identity may exist in visual and narrative harmony. Through a series of seven assemblages, the practitioner takes the bold landscapes and bright, colourful creatures of Pre-Colonial

Philippine mythology into the intensely sacred space of devotional shrines. In doing so, the project reviews key areas of Western Storytelling; Filipino Cubism; and 20th Century Assemblage. By using Western devices to frame indigenous content, the practitioner hopes to create a timeless, familiar narrative with a native twist.

Introduction

Maria, Maria! is a project that seeks to explore the many facets of Filipina Identity in the realm of visual and literary representation. To do this, it follows the story and adventures of a fictional character named Maria.

Part Pre-Colonial myth, part homage to the 19th Century Spanish-Colonial Filipina, Maria grapples with struggles of identity, religion, appearance, and courage—all themes that modern day, real-world Filipinas struggle with. Thus, the project hopes that young Filipinas—who rarely get to see themselves and the complexities

of their cultural identity properly represented in the media—may read Maria's story and see themselves in her heroic, yet vulnerable acts.

In order to understand this journey of healing and empathy through fiction, this article narrates the project. Session one outlines the dichotomy of Filipina identity, then pinpoints where this fractured dichotomy originated, before delving into areas of review that may act as a solution. Methods of making and Methodology are discussed in session two, while the final session is an explanation and commentary of design decisions used to tell Maria's story.

Contextual Review

In this session, the research identifies a moment of 'fracture' in the Filipina Identity through the polarisation of Pre and Post-Colonial female identity. It then examines how these polarised

beliefs manifest visually, then reviews key areas of Western Storytelling, Filipino Cubism, and 20th Century Assemblage as possible ways to visually mend this fracture.

Gender Post-Spanish Colonisation

Prior to Spanish arrival in 1565, (Philippines | History, Map, Flag, Population, Capital, & Facts, 2023) Filipina women held great societal responsibilities, such as: clothes-making; preparation of food and water; child-rearing; and financial decisions (Rausa-Gomez & Tubangui, 1978, p. 128).

When the Spaniards arrived, there were immediate cultural clashes. As documented by Rausa-Gomez & Tubangui (1978) in their essay Reflections on the Filipina Woman's Past, many foreign

travellers found Native Filipinas to be "exceedingly ugly and most indecent" (p. 127), likening the Filipina to "a mare glutted with hay" (p. 132) for her exposed belly and skin; yet flirtatious and "beautifully formed" (p. 127), accusing Filipinas of an attraction so strong that it made missionaries forgo their celibacy (p. 131).

Thus, the Spaniards used Catholic teachings to rid the Philippines of its "scandalously deviant" women (Camacho, 2007, p. 54) and implement a new feminine ideal.

How do these beliefs manifest visually?

These beliefs manifest as an extreme Madonna/Whore Dichotomy (Ignacio, 2000). On the 'Madonna' end of the spectrum, the Filipina is depicted as devout and subservient, priceless in her chastity. The most popular example of this is Maria Clara. Described as having an "Oriental decoration" with "downcast eyes and a pure soul" (as cited by Asis 2023), Maria Clara is widely considered the "Ultimate Filipina" (Villamin, 2022). Since her publication in 1887, artists have interpreted Maria Clara as petite and demure, of mestiza complexion with a stately nose and straight, glossy black hair; she is almost always wearing modest Filipiniana dress (Figure 1).

On the Whore end, stereotypes emerge of the Filipina as promiscuous or hypersexualised, often portrayed as an Oriental Golddigger (Ignacio, 2000, p. 558). This image has been compounded by other cultural factors, but ultimately originated from the Spaniard's viewpoint of Filipina women as "lewd, unchaste... and viciously unrestrained" (Camacho, 2007, p. 1). Typically, these "slutty" archetypes are played by darker-skinned Filipinas, such as

Manny in the hit TV show *Degrassi* (Regullano, 2014), with little to no regard of cultural nuances, once again enforcing the post-colonial notion that indigenous traits—physical and personality-wise—are dirty, uncouth, and unsavoury.



Figure 1. [Photograph of a sketch of Leonor Rivera, on whom Maria Clara was based] (n.d). Retrieved September 14, 2023 from https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Clara. This would later form the ultimate visual blueprint for how Filipinas should look and behave.

Western Storytelling as Framework

Often referred to as the monomyth, the Hero's Journey succinctly captures mankind's real-life and literary struggles into twelve stages. At its core, it is: "a hero goes on an adventure, faces a terrible crisis but emerges victorious, and then returns home, transformed" (O'Neill, 2016, para. 6). These stages were officially penned in 1949 by Joseph Campbell, an avid student of Carl Jung, who asserted that all humanity share a collective unconscious and thus: collective dreams, struggles, hopes, and adversities (O'Neill, 2016, para. 9). This monomyth spans back to Epic Poetry.

Simplified, Epic Poetry can be understood as a detailed series of writings by an objective third-party poet that follows the legacy of a larger-than-life protagonist. Key elements include length and volume; heroic acts; vast storyscapes; divine or supernatural intervention; and grand, elevated, almost exaggerated prose (Team, 2023). This last point was of particular interest: how moody and stylistic, yet impartial and objective, day-to-day details about the hero's life might be used to convey verisimilitude and thereby make the hero's courageous acts seem undeniably true (Britannica, 2023).

Filipino Cubism as Exaggeration

In contrast to Western Cubism, which largely featured monochromatic colour palettes and object still lifes, Filipino Cubism is marked by bright colours and lively subject matter (Vintana PH, n.d). Through innovative colour manipulation and focus on indigenous folk culture, these artists pioneered their own uniquely South-East Asian facet of cubism (Figure 2).

Anita Magsaysay-Ho is known specifically for her portrayal of native Filipina women (Anita Magsaysay-HO | Artnet | Page 2, n.d) in a way that is distinctly emotive, nuanced, and loving. In Magsaysay-Ho's world, the Filipina is beautiful, elegant, and hardworking without being exoticised or sexualised, nor placed upon a pedestal of false modesty. Magsaysay-Ho strikes this balance through the mundanity of everyday labour and natural richness of the Philippines. Moody, earthy browns are masterfully used at the edge of the canvas before giving way to the artist's glowing "Green Period" (Anita Magsaysay-HO Biography, Artworks & Exhibitions, n.d) to dramatise the landscape and illuminate the Filipina's undeniably indigenous features: brown skin, black hair, flat noses and delicately curved eyes. Then, close compositions between women are used to flatten depth and emphasise intimacy: a palpable sense of sisterhood between women who eat, work, and laugh together.



Figure 2. Magsaysay-Ho, A. (1982) Women with Birds of Paradise [Oil Painting] Private Collection © DICK BALDOVINO <https://lifestyle.inquirer.net/46637in-celebration-in-praise-of-artist-anita-magsaysay-ho-97/>

Intimacy, sisterhood, and beauty are further exaggerated within Mauro 'Malang' Santos' work. Originally a cartoonist and illustrator, Santos became widely renowned for his bold, imaginative use of colours and exaggerated human forms (UP Media and Public Relations Office, 2017). Like Magsaysay-Ho, Santos heroes Filipina women in "ragged but traditional clothing" (Sold at Auction: Mauro Malang Santos, n.d.) often holding flowers or food or carrying out mundane tasks. Yet he never portrays these women as poor or unhappy, instead uplifting his subjects through cheerful layers of magentas, greens, oranges, and yellows. Where Magsaysay-Ho's figures are more angular (arguably closer to reality) Santos' figures are almost comically round, disproportionate, and abstract, sometimes composed in impossible, Picasso-like bodily arrangements. Despite this, there is no sense of anguish, despair, or even satire that exaggeration has historically been associated with (The Art of Exaggeration (July 1–September 23, 2012), n.d.). If anything, it conveys a mumsy, whimsical joy within these women (Figure 3).



Figure 3. Santos, M. M (1992) Sleeping Woman [Gouache on Paper] From the Collection of Dr. Antonio Cusi, Fayetteville, North Carolina. <https://www.lelandlittle.com/items/422493/mauro-malang-santos-filipino-1928-2017-i-sleeping-woman-i/>

Verisimilitude through Assemblage

Verisimilitude, as defined by Cambridge Dictionary (2023), speaks to the “quality of seeming true or of having the appearance of being real.” In literature, this is achieved through the inclusion of minute details; in assemblage, through incorporating mundane, found objects into artworks that challenge the viewer’s notion of reality and everyday life (Assemblage - Modern Art Terms and Concepts, n.d.)

The first widely accepted foray into Western assemblage was Pablo Picasso’s 1912 *Still Life With Chair Caning* (Seitz, 1961, p. 3). Thus, Picasso is largely considered the forefather of the movement. When creating these sculptures, he was inspired by African ethnographic artefacts, which contained a “melange of materials” (as cited in *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d) such as masks, figures, and statues.

These colonial artefacts were extremely reminiscent of the Cabinet of Curiosities trend that took Europe by storm in the late 1500s, which were based upon Gabriel Kaltemarckt’s assertion that such cabinets should include “curious items from home or abroad” (as cited in *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d) like “antlers, horns, claws, [and] feathers” (as cited in *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d).

Gradually, this morphed into modern assemblage practices of:

Cut or torn pieces of paper... [newspaper] clippings... photographs, bits of cloth, fragments of wood, metal, or other such materials, shells or stones, or even objects such as knives and forks, chairs and tables, parts of dolls and mannequins, automobile fenders, steel boilers, and stuffed birds and animals. (Seitz, 1961, p.3)

Modern Day Interpretations

In 2019, director Wes Anderson and his partner Juman Malouf, worked together to produce *Il Sarcofago di Spitzmaus e Altri Tesori*: a cloth-bound portfolio which consisted of “photographs, conversations, illustrations... [and] tiny, bizarre details that weave a playful narrative throughout the book” (Doble, 2019, paras. 2–3). The couple were inspired by assemblage artist Marcel Duchamp and his *Boîte-en-valise*, which loosely translates to “museum in a box” (*Boîte-en-valise*, 1999). New Zealand’s very own Inhouse Design published *PILOT* “Maga’Ine, which explores *The Cabinet of Curiosities* In Issue #4 (*PILOT Magazine*, Issue #4 | Best Awards, n.d.).

Clear visual similarities arise between Issue #4 and *Il Sarcofago*, demonstrating how

assemblages and Cabinets of Curiosity, two things that are inherently three-dimensional, can be achieved through graphic design, something that is inherently flat. Most evident is the meticulously-taken photographs of objects, laid out on dark, moody spreads; sometimes in a strict grid formation, as in *Il Sarcofago*, other times in a seemingly more random (yet still structured) composition, as in *PILOT* (Figure 4).

Both utilise archival devices to simulate the experience of an exhibition, such as the small sections of copywriting at the bottom of *PILOT*’s spread which detail the objects. However, the focus of both remains primarily on the photographed objects (Figure 5).



Figure 4. Anderson, W. & Malouf, J. (2019) *Il Sarcofago di Spitzmaus e Altri Tesori* [Photograph of Publication] Retrieved 31 August 2023 from <https://www.itsnicethat.com/articles/wes-anderson-juman-malouf-michael-rock-il-sarcofago-di-spitzmaus-e-altri-tesori-publication-081119>



Figure 5. Inhouse Design. (2010) *PILOT Magazine, Issue #4* [Photograph of Publication] Retrieved 12 October from <https://bestawards.co.nz/graphic/editorial-and-books/inhouse/pilot-magazine-issue-4/>

Methodology

Methodologically, this is a practice-led research project that draws form a heuristic in inquiry approach with autoethnographic influences. There are current literature of the use of practice-led research with autoethnographic resources in Communication Design at high education discussed in: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall,

2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

For the purpose of this session, the methods can be broken down as: intuitive and academic research; sketching & illustrating; trial & error; thrifting & making; photographing & composing.

Intuitive & Academic Research

I started by 'brain-dumping' every monster, myth, and creature that I could recall from my childhood, regardless of their potential usability. At this point, it was more important to be open-minded and free than it was critical, so I could create a reserve of content that I could pick and choose from with leisure. However, there were certain elements that were not within my bank of prior knowledge. Therefore, to create a richer and fuller narrative, I turned towards other people's research, examining snippets of their writing and contrasting it with my own artistic interpretations. I compiled many essays about the 19th Century Filipina, overall weaving primary and secondary sources for visual inspiration; while my resources for Pre-Colonial myths were largely informal, coming mostly from personal blogs and anecdotal recollections (Figure 6).



Figure 6. Visual Brain Dump of my recollections of childhood stories, passed onto me from my mother, prior to any academic research to preserve details specific to my memory. Figures depicted include: Maria Clara, The Manananggal, The Babaylan, the Philippine Eagle, the White Lady, the Tikbalang, Bakunawa, and Mumu (Ghost).

Sketching & Illustrating

Nearly all of my work starts with pencil and paper. For the duration of the semester, I kept an A4 journal where I would sketch out scenes and outline them with black marker. Once I was satisfied with the foundations, I would use Adobe Capture to upload it seamlessly to my Creative Libraries. Previously, I would bring this into

Illustrator to turn it into vector artwork; however, for this project, I required software that allowed for more detail and blending modes, thus primarily used Procreate for iPad. Here, I worked in clearly defined layers with the intentions of printing and cutting them out separately (Figure 7).



Figure 7. Pictorial Collage of early sketches in my notebook of Maria at the End of the World; Maria & The Manananggal; Maria & Maria Makiling; Maria & The Message. Though the content didn't change, the illustration style did.

Trial & Error

I tried several techniques of making before settling into my 'happy place,' such as linocuts, Victorian Tunnel Books, and Indigenous masks. Though many of them did not make the final cut, these experiments were paramount, as they allowed me to reflect on my strengths and weaknesses as a practitioner, sometimes under the guidance of my

lecturers and others in solitude. During the mid-semester break, I took a period of time to discern what I would carry on with. In the end, assemblage made itself abundantly clear. I was enjoying the tactility of making, but not the delicate incisions, which led me to a more tactile, dimensional version of my collage practice (Figure 8, 9 and 10).



Figure 8. My third iteration of linocuts. Though I liked the stylised illustration and composition, I was struggling with the registration for reduction cuts and therefore was limited to mono-tone prints.



Figure 9. A brief foray into three-dimensional Victorian Tunnel Book. I actually really liked this outcome, but feedback reflected that it didn't feel right for the project, which I ultimately came to agree with because I felt uninspired by the illustration style; it didn't feel 'Filipino' enough.



Figure 10. A snapshot of my Messy Room and some of the initial craft supplies & furniture I purchased, though not all of them ended up being used.

Thrifting & Making

I routinely switched between thrifting and making. Sometimes, it was more productive to go out and be inspired by already-existing items; others, it was easier to build something up, then go out to retrieve the finishing touches. My primary thrifting locations were: Geoff's Emporium; Antique Alley; Hunt & Foster; and Junk & Disorderly, all on Dominion Road. It was important to use materials and objects close to my life. In a similar vein, I repurposed a lot of the materials that I already had at home: swatches of fabric or yarn that I bought for one project, but never ended

up using. All of these materials were stored in "The Messy Room," where I used a wide variety of techniques such as painting, papier mache, hot glue, cutting, and pasting. I created all the collateral for my project within this room, working in the early hours of the morning before work and school or dedicating entire weekends to it; usually with music or TV shows playing in the background. My favourite pastime, however, was to FaceTime my mother: sometimes, we would talk about our day; others, I would sit and work in silence, while she pottered around the house.

Photographing & Composing

The 'final' step was to photograph my creations and their components, before laying them out in print format. Sometimes, the photographs would require styling, while others merely needed a clean background that could easily be edited out. I shot all my photographs as RAW files, switching between the Level 4 setup and my own home setup. A lot of time was spent between Photoshop and InDesign, editing lighting and isolating certain figures; touching up areas or cropping images so they could be laid out in a different configuration to what I shot them in (Figure 11).

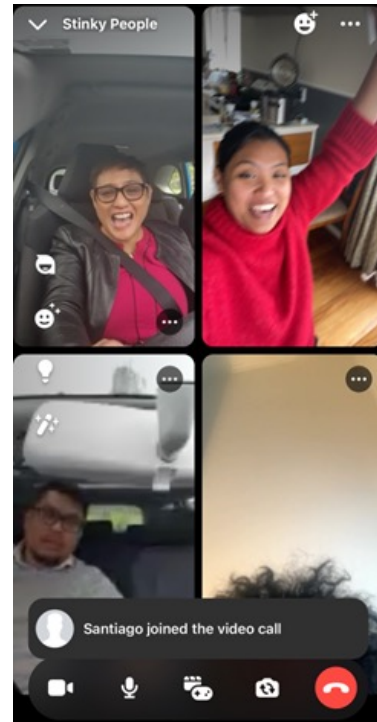


Figure 11. A screenshot from our family groupchat on the rare occasion that we got all four members on call.

Critical Commentary

This session will discuss the design decisions utilised in the project, within subsections that fall under the overarching umbrella of mixed media graphic design. It will address representation through illustration; Western literary devices; Filipino folklore; assemblage as a practice; distinction of voice; development of spreads; overarching rules; and final compositional payoff.

Visual Representation of the Filipina Identity through Illustration

When Maria is first introduced, she is wearing a modest white Filipiniana dress and folksy orange bandana typical of a 19th Century cigarrera. She is accompanied by her sisters who also don traditional clothes, forming typical representations of The Filipina's appearance post-Maria Clara. This is juxtaposed with native Filipina features that

were directly interpreted from Rausa-Gomez and Tubangui's essay (1978), such as "yellowish brown [skin]... like a boiled quince" (p.126); "luxuriant black hair, and large dark eyes" (p.127); and abundant gold ornaments (p.127) However, instead of demonising or stigmatising these features, the project seeks to celebrate and uplift them (Figure 12).



Figure 12. Digital illustration depicting The Marias: a trio of Ilocano women in a triangular composition to convey the stability of Maria's life that is about to be disrupted. Colonial attire and indigenous features co-exist harmoniously. the story progresses, Maria slowly sheds her traditional attire, showing her thighs, belly, breast, and buttocks, symbolising her acceptance of her indigenous roots. Yet her body is not sexualised in a way that Spanish Colonists believed Filipina women to be indecent or lascivious; her features are celebrated through exaggeration with distinctly drawn pubic and bodily hair; disproportionately wide eyes; unevenly shaped breasts and thick thighs; and tribal tattoos. Though she is nude, she is not inherently explicit nor sexually suggestive: her stances are neutral and heroic, borrowed from great Western myths. In *Maria & The Manananggal*, she is depicted as kneeling, holding the upper half of *The Manananggal* on her shoulders, a scene derivative of *Atlas and The Weight of the World*; while in *Maria In the High Court*, she kneels in front of a large blue nude figure, akin to how knights swear fealty.

Utilisation of Western Storytelling as Framework

The project sits within Western literary devices to frame the individual stories and provide structure to the collection. Inspired by Epic Poetry's sheer volume, the collection hinges on seven shrines and seven chapters, aptly titled: The Call to Action; the First Crucible; Meeting a Mentor; Gift from a Goddess; Defeating the

Enemy; Point of No Return; and Into the Abyss. Due to the length of the semester, not all twelve stages of Campbell's monomyth were feasible to interpret. Thus, I have carefully selected those that I feel appropriate to Maria's journey, often combining multiple stages into one or reshuffling them to where they fit best in the story.

Integration & Curation of Filipino Folklore

Having established Western archetypes, it was then important to weave Filipino folklore into the project. This seeks to pique the viewer's interest with familiar narrative structure—but with an exciting twist. A wide variety of mythology was reviewed, but in the end, I intentionally selected female figures: some 'good', some 'evil', all complex and varied in nature. This was a deliberate decision to widen the representation of Filipina Identity, demonstrating that there is more than the Madonna/

Whore dichotomy. Similarly, a variety of Filipino landscapes were selected to widen the viewer's outlook of the country: there was The Marias' home village; the jungle; the mountains; the bahay kubo (traditional hut); the cliffs; and Kasanaan (the underworld). These were incorporated due to the importance of vast landscapes, as cited in session one, as a key element of Epic Poetry, in which The Hero traverses across land, sea, sky, and dimension to complete their journey.

Assemblage Practices & Verisimilitude through Assemblage

The physical vessels of each shrine were based on the story's individual environment and storyline. The introductory shrine, *The Message*, is situated within an old cheap frame, which had restrictions of shape, size, and depth, which consequently influenced the range of materials that were able to be used. This was done to symbolise Maria's former life within the rigid structure of colonial Philippines before she breaks out of it. As the story progresses, so do the shrines and methods used to make them. Base shapes and moulds were fused together to create new forms that did not previously exist, such as the vintage placemat box being papier mache'd over, or the shoebox being further elongated by adding a section of 1400MIC gray board (Figure 13).

Then, objects were assembled based on their relevance to the storyline, in order to emulate verisimilitude. In *The Message*, the white, fibrous material of the physical flower mimics

the material of Maria's dress, while the lustrous pearls were typical fashion at the time. Spools of dark-coloured threads and hand-sewn voodoo dolls would have undoubtedly been present at the scene of a *Mangkukulam*; while antique silverware, vials of salt, and cloves of garlic are commonly known threats to *The Manananggal*.

Some shrines, like *Dayang Makiling*, weave together two layers of verisimilitude: that of Maria's life, and *The Curator's* (Figure 14). While *Dayang's* illustration contains endemic flora and fauna such as the *Heart of Jesus* and *Philippine Brown Deer*, the physical assemblage contains red fabric roses and plastic ivy—two plants that are not found in the Philippines. On the surface, this may present as anachronistic. However, it is not an oversight; rather, a conscious decision to include autoethnographic aspects from the creator's life, in order to make it feel like a real shrine in a young Filipina immigrant's home.



Figure 13. An unused photograph of Maria vs The Agents of Sitan with the assembled objects of verisimilitude in a free formation around the shrine.



Figure 14. *Dayang Makiling* which still uses native flora such as the plumeria for verisimilitude in Maria's life, but also fabric roses from Geoff's Emporium and fake ivy from my teenage bedroom to emulate my autoethnographic experiences.

Distinguishing Voice through Stylistic Prose & Graphic Design

Because of these layers, it was important to clearly indicate who was speaking, and when. Three different voices emerged: The Character (Maria and any supporting cast); The Poet (the objective third-party member who narrates The Hero's journey); and The Curator (myself). It is important to note that even though I wrote all of the content for this project, the key distinguishing factor between The Poet and The Curator is that The Poet could be anybody writing about Maria, while The Curator is undeniably me, drawing from personal experiences and practices.

Furthermore, The Poet's voice can be identified through the use of Uncut Sans Bold, which appears larger than other pieces of type in order to visually communicate a powerful, omniscient narrator. Character voices use the same font but at a smaller Regular weight, indicating dialogical exchanges between Maria and other characters. The Curator's voice appears as small asides in a vastly different typewriter font, to signal my thoughts as a practitioner, or to provide additional archival information (Figure 15).

Combining Typography & Photography to form a System of Spreads

From these systems, different double-page spreads were born. Narrative spreads can be identified through The Poet's voice on the left page and a large, well-lit, central 'hero photo' of the depicted shrine on the right. Dialogical spreads are purely typographical, with staggered quotes to indicate different characters speaking: The Poet is consistently at the top left; Maria's dialogue is aligned inner left; and supporting cast are aligned to the right of the page. Quotational pages are an alternative for dialogical pages, in which there is one main pull quote and the

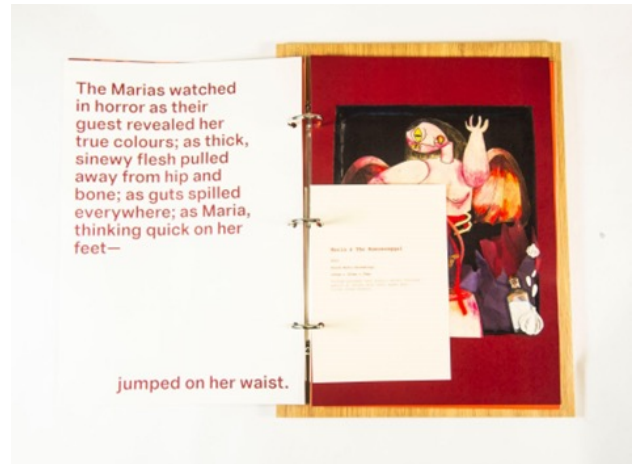


Figure 15. Example of a narrative spread, which features the Poet's voice on the left page and the hero photo on the right, as well as a Curatorial insert which will be introduced later on in the session.



Figure 16. Example of Primary Archival spread detailing objects in relation to my autoethnographic experiences as the Curator.

type is slightly bigger. Meanwhile, there are two types of archival spread: one which lays out the physical elements of the shrine in relation to my autoethnographic experiences, while the other describes how they may have been used by Maria in her life. Photographically, these spreads emulate a modern Cabinet of Curiosity: the primary archival spread has a more rigid, numbered, curatorial structure, while the second is more free and playful, scattering Maria's 'tools' across the spread in a visually interesting manner (Figure 16, 17, 18 and 19). so take different alignments based on who is speaking—the left vs right alignments emulate a visual back-and-forth conversational aesthetic.



Figure 17. Example of Secondary Archival spread, providing information relevant to Maria's world and journey.



Figure 18. Example of dialogical spread, where The Poet & The Character are both present, so take different alignments based on who is speaking—the left vs right alignments emulate a visual back-and-forth conversational aesthetic.

Figure 19. Quotational spread, derived from dialogical spread, which features a pull quote. There are only three quotational spreads in the whole collection: they are used sparingly in moments of particular high emotion.

Establishment of Overarching Rules

Once I established these spreads, it was a matter of applying them on a chapter-by-chapter basis. For example, it was more appropriate to have dialogical spreads before the narrative spreads in *The Manananggal* in order to build up suspense before revealing the final shrine, whereas it was more satisfying to have the narrative spread at the very beginning of *The Agents of Sitan* in order to introduce mysterious elements and unpack them further down the line.

Though the order in which spreads appeared could vary, there was a set of rules established to maintain cohesion. Each chapter begins with a title page on the left, which outlines the stage of the monomyth that it depicts, as well as an

isolated figure of the main mythological figure that Maria will encounter. These title pages are always accompanied by an A5 Curatorial insert which elaborates on the monomyth. This is printed onto 120GSM metallic paper, so that it is not to be confused with the narrative A5 Curatorial insert, which acts as a 'museum label' for hero photos through archival devices such as Name, Year, Dimension, and Material(s).

On the right of each title page is a primary archival spread, which lays out the components of the shrine that directly or indirectly influenced the construction; this can be followed by a narrative, dialogical, or secondary archival spread in whatever order is appropriate for the chapter (Figure 20).



Figure 20. Example of a title page next to an archival page and removed curatorial insert in the final collection.

Final Payoff through through Composition

The collection's narrative and visual climax is in the final spread, in which all seven assemblages are laid out next to their components, rewarding the viewer for their attention and engagement. Due to the narrative's circular structure and overall goal to mend a fractured Filipina Identity, the final spread values balance and symmetry above all. In a sense, it was algebraic: what is done to one side must be done to the other.

The Babaylan is a longer, taller shrine; thus The High Court is of similar build; the left side has two square-based shrines (The Message and The Manananggal) and so the right side has two square-based shrines (Dayang Makiling and The Agents of Sitan) The spread starts with three of The Marias, thus ends with three of the Goddesses, before narrowing down to two main figures—typically Maria and the creature she encounters.

The only composition which truly features a sole figure is the final shrine: Maria at the End of the World. Visually, Maria is at her strongest and fiercest, in a confident full-body stance, proudly showing her indigenous traits and peering out at the viewer with a single wide eye. Narratively, it can be understood as the cliffhanger of the collection. Physically, it served as the most adventurous and distinctly different assemblage: where the six shrines leading up to it were built from ordinary boxes/frames, this breaks into uncharted territory by using a mirror to do what no other shrine has done: involve the viewer directly. Hence, it sits in the centre (Figure 21 and 22).



Figure 21. Unedited photo of me holding up Maria at the End of the World, thereby involving The Hero, the Poet, The Curator, and the Viewer. It is the only photograph that involves a viewer.

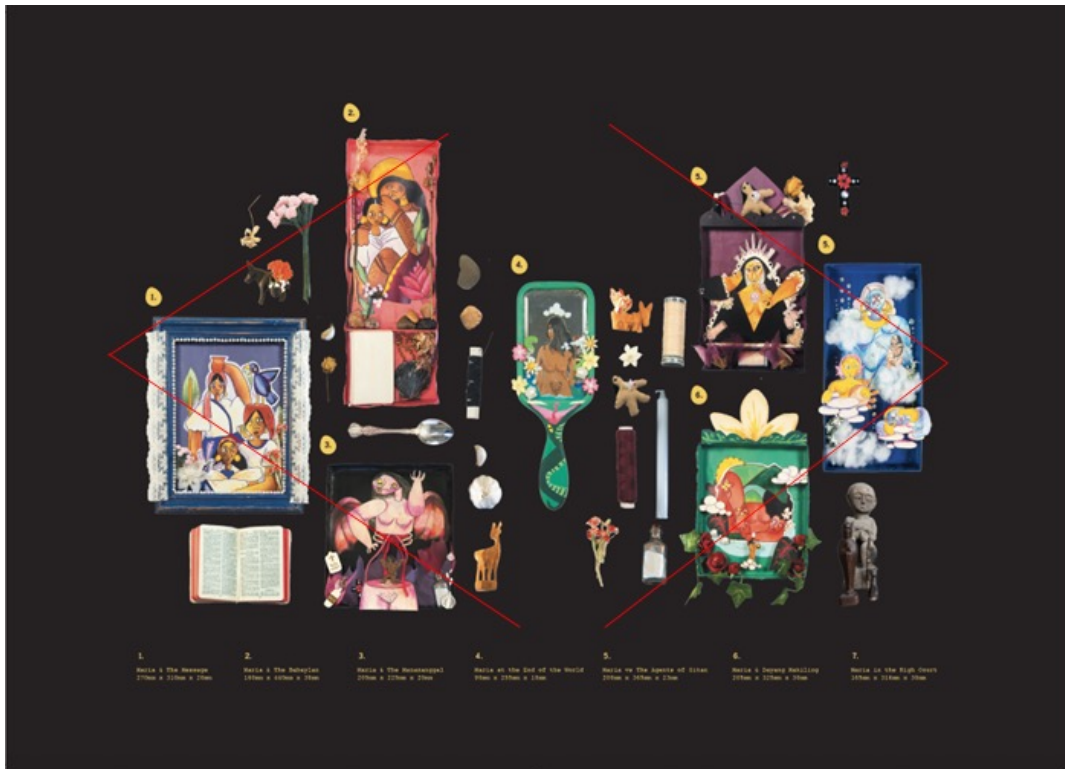


Figure 22. Final A2 poster of spread, emulating a Cabinet of Curiosity layout, demonstrating how balance is achieved by illustrating leading lines that show triangular ends of the poster taper off towards the middle to build suspense and payoff with the final shrine.

Conclusion

Maria, Maria! is hard to summarise. What started nearly three months ago as a loose collection of ideas and childhood stories ends in a very similar manner: as a collection of hand-made shrines, photographs, found objects, snippets of prose, and archival information. It takes its final format as a writer or artist's ring binder, accurately reflecting my messy, multi-media practice.

I created this project as homage to my younger self, who never saw herself in the stories that she so dearly loved, and carried around feelings of failure and unworthiness due to that sore lack of representation. Every method and critical decision was made in her name, right down to the use of papier mache, which may be argued as a weak production link, but was, as a form of practice, a way of reconnecting with my inner child and my mother.

Time was perhaps the biggest hurdle within the project. Though I am proud of what the project accomplished in 13 weeks, I can see a broader, vaster horizon on which it sits upon, where ideas can be fully fleshed out and more shrines could be made and documented. My project shifted many times over the duration of the semester—in theme, collateral, research question—and as such, I can see it being expanded upon in the future, whether or not that is through a Master's or my own personal exploration. Ideally, I would make enough shrines to fill up a small exhibition room, further adding to the curatorial feeling of the collection.

Overall, the project sought to create empathy and representation through fiction. Though I do not expect everybody to understand its format or its content, if it reaches one Filipina—just one—and shows her that there is a whole universe to be explored within her identity, then to me, the project has been successful.

MARIA MARIA!

Explorando a identidade filipina por meio do design gráfico de mídia mista

Palavras-chave

Colonialismo, Identidade cultural, Gênero nas Filipinas, Mitologia, Representação.

Resumo

Esse projeto conduzido pela prática explora a identidade filipina por meio de design gráfico de mídia mista, perguntando como duas metades de uma identidade feminina pré e pós-colonial podem existir em harmonia visual e narrativa. Por meio de uma série de sete montagens, a praticante leva as paisagens ousadas e as criaturas brilhantes e coloridas da mitologia filipina pré-colonial para

o espaço intensamente sagrado dos santuários devocionais. Ao fazer isso, o projeto analisa áreas importantes da narrativa ocidental, do cubismo filipino e da assemblage do século XX. Ao usar dispositivos ocidentais para enquadrar o conteúdo indígena, o praticante espera criar uma narrativa familiar e atemporal com um toque nativo.

Introdução

Maria, Maria! é um projeto que busca explorar as diversas facetas da identidade filipina no âmbito da representação visual e literária. Para isso, ele acompanha a história e as aventuras de uma personagem fictícia chamada Maria.

Parte mito pré-colonial, parte homenagem à filipina colonial espanhola do século XIX, Maria lida com lutas de identidade, religião, aparência e coragem - todos os temas com os quais as filipinas do mundo real e moderno lutam. Assim, o projeto espera que as jovens filipinas - que raramente conseguem ver a si mesmas e as complexidades de sua identidade cultural devidamente representadas na mídia -

possam ler a história de Maria e se ver em seus atos heroicos, porém vulneráveis.

Para entender essa jornada de cura e empatia por meio da ficção, este artigo narra o projeto. A primeira sessão descreve a dicotomia da identidade filipina e, em seguida, aponta a origem dessa dicotomia fragmentada, antes de se aprofundar nas áreas de revisão que podem atuar como uma solução. Os métodos de criação e a metodologia são discutidos na segunda sessão, enquanto a sessão final é uma explicação e um comentário das decisões de design usadas para contar a história de Maria.

Revisão Contextual

Nesta sessão, a pesquisa identifica um momento de “fratura” na identidade filipina por meio da polarização da identidade feminina pré e pós-colonial. Em seguida, ela examina como essas crenças po-

larizadas se manifestam visualmente e analisa as principais áreas da narrativa ocidental, do cubismo filipino e da assemblage do século XX como possíveis formas de consertar visualmente essa fratura.

Gênero pós-colonização espanhola

Antes da chegada dos espanhóis em 1565, (Philippines | History, Map, Flag, Population, Capital, & Facts, 2023) as mulheres filipinas tinham grandes responsabilidades sociais, como: confecção de roupas, preparação de alimentos e água, criação dos filhos e decisões financeiras (Rausa-Gomez & Tubanguí, 1978, p. 128).

Quando os espanhóis chegaram, houve choques culturais imediatos. Conforme documentado por Rausa-Gomez e Tubanguí (1978) em seu ensaio *Reflections on the Filipina Woman's Past*, muitos viajantes estrangeiros consideravam as filipinas

nativas “extremamente feias e indecentes” (p. 127), comparando a filipina a “uma égua cheia de feno” (p. 132) por sua barriga e pele expostas; no entanto, eram paqueradoras e “lindamente formadas” (p. 127), acusando as filipinas de uma atração tão forte que fazia os missionários renunciarem ao celibato (p. 131).

Assim, os espanhóis usaram os ensinamentos católicos para livrar as Filipinas de suas mulheres “escandalosamente desviantes” (Camacho, 2007, p. 54) e implementar um novo ideal feminino.

Como essas crenças se manifestam visualmente?

Essas crenças se manifestam como uma dicotomia extrema Madonna/Whore (Ignacio, 2000). Na extremidade “Madonna” do espectro, a filipina é retratada como devota e subserviente, com uma castidade inestimável. O exemplo mais popular disso é Maria Clara. Descrita como tendo uma “decoração oriental” com “olhos baixos e uma alma pura” (conforme citado por Asis 2023), Maria Clara é amplamente considerada a “Filipina suprema” (Villamin, 2022). Desde sua publicação em 1887, os artistas interpretaram Maria Clara como pequena e recatada, de tez mestiça, com nariz imponente e cabelos pretos lisos e brilhantes; ela quase sempre usa um modesto vestido filipino (Figura 1).

No que se refere à prostituta, surgem estereótipos da filipina como promíscua ou hipersexualizada, muitas vezes retratada como uma “Golddigger” oriental (Ignacio, 2000, p. 558). Essa imagem foi agravada por outros fatores culturais, mas, em última análise, originou-se do ponto de vista dos espanhóis sobre as mulheres filipinas como “lascivas, sem casta... e cruelmente desenfreadas” (Camacho, 2007, p. 1). Normalmente, esses arquétipos de “vagabundas” são interpretados

por filipinas de pele mais escura, como Manny no programa de TV de sucesso *Degrassi* (Regullano, 2014), com pouca ou nenhuma consideração pelas nuances culturais, reforçando mais uma vez a noção pós-colonial de que os traços indígenas - físicos e de personalidade - são sujos, rudes e desagradáveis.



Figura 1. [Fotografia de um esboço de Leonor Rivera, em quem Maria Clara foi baseada] (n.d) Recuperado em 14 de setembro de 2023 de https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Clara. Mais tarde, isso formaria o projeto visual definitivo de como as filipinas deveriam se parecer e se comportar.

Narração de histórias ocidentais como estrutura

Muitas vezes chamada de monomito, a Jornada do Herói captura de forma sucinta as lutas literárias e da vida real da humanidade em doze estágios. Em sua essência, ela é: “um herói parte em uma aventura, enfrenta uma crise terrível, mas sai vitorioso, e depois volta para casa, transformado” (O’Neill, 2016, para. 6). Esses estágios foram oficialmente escritos em 1949 por Joseph Campbell, um ávido aluno de Carl Jung, que afirmou que toda a humanidade compartilha um inconsciente coletivo e, portanto: sonhos, lutas, esperanças e adversidades coletivas (O’Neill, 2016, para. 9). Esse monomito remonta à poesia épica.

De forma simplificada, a poesia épica pode ser entendida como uma série detalhada de escritos de um terceiro poeta objetivo que segue o legado de um protagonista maior do que a vida. Os principais elementos incluem extensão e volume; atos heroicos; vastas paisagens históricas; intervenção divina ou sobrenatural; e prosa grandiosa, elevada, quase exagerada (Team, 2023). Esse último ponto foi de particular interesse: como os detalhes cotidianos da vida do herói, temperamentais e estilísticos, mas imparciais e objetivos, podem ser usados para transmitir verossimilhança e, assim, fazer com que os atos corajosos do herói pareçam inegavelmente verdadeiros (Britannica, 2023).

Cubismo filipino como exagero

Em contraste com o cubismo ocidental, que em grande parte apresentava paletas de cores monocromáticas e naturezas-mortas de objetos, o cubismo filipino é marcado por cores vivas e temas animados (Vintana PH, n.d). Por meio da manipulação inovadora de cores e do foco na cultura folclórica indígena, esses artistas foram pioneiros em sua própria faceta do cubismo, exclusiva do Sudeste Asiático (Figura 2).

Anita Magsaysay-Ho é conhecida especificamente por sua representação de mulheres filipinas nativas (Anita Magsaysay-HO | Artnet | Page 2, n.d) de uma forma nitidamente emotiva, matizada e amorosa. No mundo de Magsaysay-Ho, a filipina é bonita, elegante e trabalhadora sem ser exotizada ou sexualizada, nem colocada em um pedestal de falsa modéstia. Magsaysay-Ho alcança esse equilíbrio por meio da mundanidade do trabalho cotidiano e da riqueza natural das Filipinas. Os marrons terrosos e sombrios são usados com maestria na borda da tela antes de dar lugar ao brilhante “Período Verde” da artista (Anita Magsaysay-HO Biography, Artworks & Exhibitions, n.d) para dramatizar a paisagem e iluminar as características inegavelmente indígenas das filipinas: pele marrom, cabelos pretos, narizes achatados e olhos delicadamente curvados. Em seguida, composições próximas entre mulheres são usadas para nivelar a profundidade e enfatizar a intimidade: um senso palpável de irmandade entre mulheres que comem, trabalham e riem juntas.



Figura 2. Magsaysay-Ho, A. (1982) Women with Birds of Paradise [Pintura a óleo] Coleção particular © DICK BALDOVINO <https://lifestyle.inquirer.net/46637/in-celebration-in-praise-of-artist-anita-magsaysay-ho-97/>

Intimidade, irmandade e beleza são ainda mais exageradas no trabalho de Mauro ‘Malang’ Santos. Originalmente um cartunista e ilustrador, Santos tornou-se amplamente conhecido por seu uso ousado e imaginativo de cores e formas humanas exageradas (UP Media and Public Relations Office, 2017). Assim como Magsaysay-Ho, Santos representa as mulheres filipinas em “roupas esfarrapadas, mas tradicionais” (Sold at Auction: Mauro Malang Santos, n.d.), muitas vezes segurando flores ou alimentos ou realizando tarefas mundanas. No entanto, ele nunca retrata essas mulheres como pobres ou infelizes, em vez disso, eleva seus personagens por meio de camadas alegres de magentas, verdes, laranjas e amarelos. Enquanto as figuras de Magsaysay-Ho são mais angulares (sem dúvida mais próximas da realidade), as de Santos são quase cômicas, redondas, desproporcionais e abstratas, às vezes compostas em arranjos corporais impossíveis, como os de Picasso. Apesar disso, não há nenhum senso de angústia, desespero ou mesmo sátira, aos quais o exagero tem sido historicamente associado (The Art of Exaggeration (1 de julho a 23 de setembro de 2012), n.d.). Na verdade, ele transmite uma alegria caprichosa e humorada nessas mulheres (Figura 3).



Figura 3. Santos, M. M (1992) Sleeping Woman [Guache on Paper] From the Collection of Dr. Antonio Cusi, Fayetteville, North Carolina. <https://www.lelandlittle.com/items/422493/mauro-malang-santos-filipino-1928-2017-i-sleeping-woman-i/>

Verossimilhança por meio de montagem

Verossimilhança, conforme definido pelo Cambridge Dictionary (2023), refere-se à “qualidade de parecer verdadeiro ou de ter a aparência de ser real”. Na literatura, isso é obtido por meio da inclusão de detalhes minuciosos; na assemblage, por meio da incorporação de objetos mundanos e encontrados em obras de arte que desafiam a noção do espectador sobre a realidade e a vida cotidiana (Assemblage - Modern Art Terms and Concepts, n.d.)

A primeira incursão amplamente aceita na montagem ocidental foi a obra de Pablo Picasso *Still Life With Chair Caning* (Natureza-morta com cana de cadeira), de 1912 (Seitz, 1961, p. 3). Assim, Picasso é amplamente considerado o precursor do movimento. Ao criar essas esculturas, ele se inspirou em artefatos etnográficos africanos, que continham uma “mistura de materiais” (conforme citado em *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d), como máscaras, figuras e estátuas.

Esses artefatos coloniais eram extremamente remanescentes da tendência do Gabinete de Curiosidades, que tomou a Europa de assalto no final dos anos 1500, com base na afirmação de Gabriel Kaltemarckt de que esses gabinetes deveriam incluir “itens curiosos do país ou do exterior” (conforme citado em *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d), como “chifres, cornos, garras [e] penas” (conforme citado em *Assemblage - Modern Art Terms and Concepts*, n.d).

Gradualmente, isso se transformou em práticas modernas de montagem:

Pedaços de papel cortados ou rasgados... recortes [de jornal]... fotografias, pedaços de tecido, fragmentos de madeira, metal ou outros materiais semelhantes, conchas ou pedras, ou mesmo objetos como facas e garfos, cadeiras e mesas, partes de bonecas e manequins, para-lamas de automóveis, caldeiras de aço e pássaros e animais empalhados. (Seitz, 1961, p.3)

Interpretações modernas

Em 2019, o diretor Wes Anderson e seu parceiro Juman Malouf trabalharam juntos para produzir *Il Sarcofago di Spitzmaus e Altri Tesori*: um portfólio encadernado em tecido que consistia em “fotografias, conversas, ilustrações... [e] detalhes minúsculos e bizarros que tecem uma narrativa lúdica em todo o livro” (Doble, 2019, parágrafos 2-3). O casal se inspirou no artista de assemblage Marcel Duchamp e em sua *Boîte-en-valise*, que se traduz livremente como “museu em uma caixa” (*Boîte-en-valise*, 1999). A própria *Inhouse Design da Nova Zelândia* publicou a *PILOT “Maga’Ine*, que explora o *The Cabinet of Curiosities* na edição nº 4 (*PILOT Magazine*, edição nº 4 | *Best Awards*, n.d.).

Surgem claras semelhanças visuais entre a edição nº 4 e *Il Sarcofago*, demonstrando como

montagens e Gabinetes de Curiosidade, duas coisas que são inerentemente tridimensionais, podem ser obtidas por meio do design gráfico, algo que é inerentemente plano. O mais evidente são as fotografias meticulosamente tiradas de objetos, dispostas em páginas escuras e mal-humoradas; às vezes em uma formação de grade rígida, como em *Il Sarcofago*, outras vezes em uma composição aparentemente mais aleatória (mas ainda assim estruturada), como em *PILOT* (Figura 4).

Ambas utilizam dispositivos de arquivo para simular a experiência de uma exposição, como as pequenas seções de texto na parte inferior da página do *PILOT* que detalham os objetos. Entretanto, o foco de ambos permanece principalmente nos objetos fotografados (Figura 5).

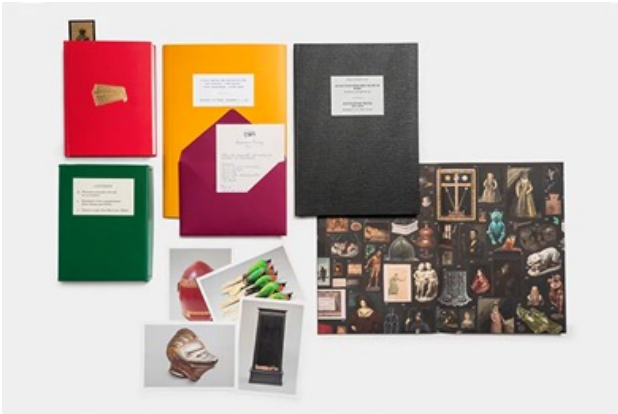


Figura 4. Anderson, W. & Malouf, J. (2019) *Il Sarcofago di Spitzmaus e Altri Tesori* [Fotografia da publicação] Obtida em 31 de agosto de 2023 em <https://www.itsnicethat.com/articles/wes-anderson-juman-malouf-michael-rock-il-sarcofago-di-spitzmaus-e-altri-tesori-publication-081119>



Figura 5. Design interno. (2010) *PILOT Magazine*, Edição nº 4 [Fotografia da publicação] Obtido em 12 de outubro de <https://bestawards.co.nz/graphic/editorial-and-books/in-house/pilot-magazine-issue-4/>

Metodologia

Metodologicamente, este é um projeto de pesquisa conduzido pela prática que se baseia em uma abordagem de investigação heurística com influências autoetnográficas. Há literatura atual sobre o uso de pesquisa orientada pela prática com recursos autoetnográficos em Design de Comunicação no ensino médio, discutida em: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen

Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023.

Para os fins desta sessão, os métodos podem ser divididos em: pesquisa intuitiva e acadêmica; esboço e ilustração; tentativa e erro; compra e fabricação; fotografia e composição.

Pesquisa intuitiva e acadêmica

Comecei “despejando no cérebro” todos os monstros, mitos e criaturas de que me lembrava de minha infância, independentemente de sua possível utilidade. Nesse ponto, era mais importante ter a mente aberta e ser livre do que ser crítico, para que eu pudesse criar uma reserva de conteúdo que eu pudesse escolher com tranquilidade.

Entretanto, havia certos elementos que não estavam em meu banco de conhecimentos prévios. Portanto, para criar uma narrativa mais rica e completa, voltei-me para a pesquisa de outras pessoas, examinando trechos de seus textos e contrastando-os com minhas próprias interpretações artísticas. Compilei muitos ensaios sobre a filipina do século XIX, em geral combinando fontes primárias e secundárias para obter inspiração visual; enquanto meus recursos para os mitos pré-coloniais eram em grande parte informais, provenientes principalmente de blogs pessoais e lembranças anedóticas (Figura 6).



Figura 6. Visual Brain Dump das minhas lembranças de histórias da infância, passadas para mim pela minha mãe, antes de qualquer pesquisa acadêmica para preservar detalhes específicos da minha memória. As figuras retratadas incluem: Maria Clara, o Manananggal, o Babaylan, a Águia Filipina, a Dama Branca, o Tikbalang, o Bakunawa e o Mumu (Fantasma).

Esboço e ilustração

Quase todo o meu trabalho começa com lápis e papel. Durante o semestre, mantive um diário A4 onde esboçava cenas e as contornava com caneta preta. Quando estava satisfeito com as bases, usava o Adobe Capture para fazer o upload sem problemas para minhas bibliotecas do Creative L

ibraries. No entanto, para este projeto, precisei de um software que permitisse mais detalhes e modos de mesclagem, por isso usei principalmente o Procreate para iPad. Aqui, trabalhei em camadas claramente definidas com a intenção de imprimi-las e cortá-las separadamente (Figura 7).



Figura 7. Colagem pictórica dos primeiros esboços em meu caderno de Maria at the End of the World; Maria & The Manananggal; Maria & Maria Makiling; Maria & The Message. Embora o conteúdo não tenha mudado, o estilo da ilustração mudou.

Tentativa e erro

Experimentei várias técnicas de criação antes de me estabelecer em meu “lugar feliz”, como linocuts, Victorian Tunnel Books e máscaras indígenas. Embora muitos deles não tenham chegado ao resultado final, esses experimentos foram fundamentais, pois permitiram que eu refletisse sobre meus pontos fortes e fracos como profissional, às vezes sob a orientação de meus

professores e outras vezes em solidão. Durante o intervalo do meio do semestre, tirei um tempo para discernir o que eu continuaria a fazer. No final, a montagem ficou bem clara: eu estava gostando da taticidade da criação, mas não das incisões delicadas, o que me levou a uma versão mais tátil e dimensional da minha prática de colagem (Figuras 8, 9 e 10).



Figura 8. Minha terceira iteração de linogravuras. Embora eu tenha gostado da ilustração e da composição estilizadas, estava tendo dificuldades com o registro para cortes de redução e, portanto, estava limitado a impressões em monotons.



Figura 9. Uma breve incursão no livro tridimensional do túnel vitoriano. Na verdade, gostei muito desse resultado, mas o feedback refletiu que ele não parecia adequado para o projeto, o que acabei concordando porque não me senti inspirado pelo estilo de ilustração; não parecia suficientemente “filipino”.



Figura 10. Um instantâneo do meu Messy Room e alguns dos materiais de artesanato e móveis iniciais que comprei, embora nem todos tenham sido usados.

Compra e fabricação

Eu alternava rotineiramente entre comprar e fazer. Às vezes, era mais produtivo sair e se inspirar em itens já existentes; outras vezes, era mais fácil construir algo e depois sair para dar os toques finais. Meus principais locais de compras foram: Geoff's Emporium; Antique Alley; Hunt & Foster; e Junk & Disorderly, todos na Dominion Road. Era importante usar materiais e objetos próximos à minha vida. Da mesma forma, reaproveitei muitos dos materiais que já tinha em casa: amostras de tecido ou fios que comprei para um projeto, mas nunca acabei usando. Todos esses materiais foram armazena-

dos no “The Messy Room”, onde usei uma grande variedade de técnicas, como pintura, papel machê, cola quente, corte e colagem. Criei todas as garantias para o meu projeto nessa sala, trabalhando nas primeiras horas da manhã antes do trabalho e da escola ou dedicando fins de semana inteiros a isso; geralmente com música ou programas de TV tocando ao fundo. Meu passatempo favorito, no entanto, era usar o FaceTime com minha mãe: às vezes, conversávamos sobre o nosso dia; outras vezes, eu me sentava e trabalhava em silêncio, enquanto ela ficava andando pela casa.

Fotografia e composição

A etapa “final” era fotografar minhas criações e seus componentes, antes de colocá-los no formato de impressão. Às vezes, as fotografias exigiam estilo, enquanto outras precisavam apenas de um fundo limpo que pudesse ser facilmente editado. Tirei todas as minhas fotos como arquivos RAW, alternando entre a configuração do Nível 4 e a minha própria configuração doméstica. Gastei muito tempo entre o Photoshop e o InDesign, editando a iluminação e isolando certas figuras; retocando áreas ou cortando imagens para que pudessem ser dispostas em uma configuração diferente daquela em que as fotografei (Figura 11).

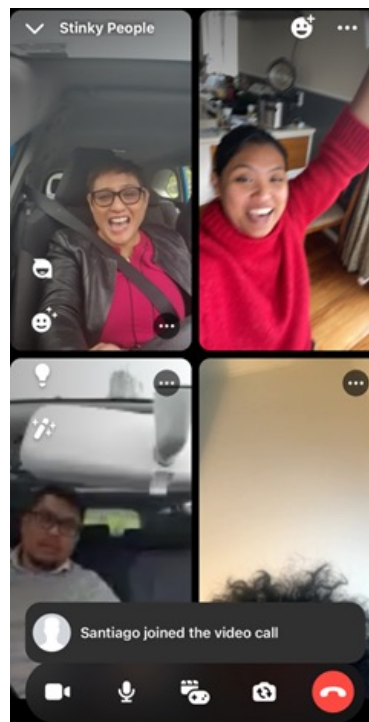


Figura 11. Uma captura de tela do groupchat da nossa família na rara ocasião em que todos os quatro membros estavam de plantão.

Comentário Crítico

Esta sessão discutirá as decisões de design utilizadas no projeto, dentro das subseções que se enquadram no conceito abrangente de design gráfico de mídia mista. Ela abordará a representação por meio de ilustração; dispositivos literários ocidentais; folclore filipino; montagem como prática; distinção de voz; desenvolvimento de spreads; regras gerais; e resultado final da composição.

Representação visual da identidade filipina por meio de ilustração

Quando Maria é apresentada pela primeira vez, ela está usando um modesto vestido branco filipino e uma bandana laranja folclórica típica de uma cigarrera do século XIX. Ela está acompanhada de suas irmãs, que também vestem roupas tradicionais, formando representações típicas da aparência da filipina pós-Maria Clara.

Isso é justaposto com características filipinas nativas que foram interpretadas diretamente do ensaio de Rausa-Gomez e Tubangui (1978), como “pele marrom amarelada... como um marmelo cozido” (p.126); “cabelo preto exuberante e grandes olhos escuros” (p.127); e abundantes ornamentos de ouro (p.127).



Figura 12. Ilustração digital retratando The Marias: um trio de mulheres Ilocano em uma composição triangular para transmitir a estabilidade da vida de Maria, que está prestes a ser interrompida. O traje colonial e as características indígenas coexistem harmoniosamente. À medida que a história avança, Maria lentamente se despe de seu traje tradicional, mostrando as coxas, a barriga, os seios e as nádegas, simbolizando a aceitação de suas raízes indígenas. No entanto, seu corpo não é sexualizado de uma forma que os colonizadores espanhóis acreditavam que as mulheres filipinas eram indecentes ou lascivas; suas características são celebradas por meio do exagero, com pelos pubianos e corporais claramente desenhados; olhos desproporcionalmente largos; seios de formato irregular e coxas grossas; e tatuagens tribais. Embora esteja nua, ela não é inerentemente explícita nem sexualmente sugestiva: suas posturas são neutras e heroicas, emprestadas de grandes mitos ocidentais. Em *Maria & The Manananggal*, ela é retratada ajoelhada, segurando a metade superior de *The Manananggal* nos ombros, uma cena derivada de *Atlas* e *The Weight of the World*; enquanto em *Maria In the High Court*, ela se ajoelha em frente a uma grande figura nua azul, semelhante à forma como os cavaleiros juram fidelidade.

Utilização da narrativa ocidental como estrutura

O projeto se baseia em dispositivos literários ocidentais para enquadrar as histórias individuais e fornecer estrutura à coleção. Inspirada pelo grande volume da poesia épica, a coleção se baseia em sete santuários e sete capítulos, apropriadamente intitulados: O chamado à ação; O primeiro cadinho; Conhecendo um mentor; Presente de uma deusa; Derrotando o inimigo;

Ponto sem retorno; e No abismo. Devido à duração do semestre, não foi possível interpretar todos os doze estágios do monomito de Campbell. Portanto, selecionei cuidadosamente aqueles que considero apropriados para a jornada de Maria, muitas vezes combinando vários estágios em um só ou reorganizando-os para que se encaixem melhor na história.

Integração e curadoria do folclore filipino

Depois de estabelecer os arquétipos ocidentais, foi importante incluir o folclore filipino no projeto. Isso busca despertar o interesse do espectador com uma estrutura narrativa familiar, mas com um toque emocionante. Uma grande variedade de mitologias foi analisada, mas, no final, selecionei intencionalmente figuras femininas: algumas “boas”, outras “más”, todas complexas e de natureza variada. Essa foi uma decisão deliberada para ampliar a representação da identidade filipina, demonstrando que há mais do que a dicotomia

Madonna/Whore. Da mesma forma, uma variedade de paisagens filipinas foi selecionada para ampliar a visão do espectador sobre o país: havia a vila natal das Marias; a selva; as montanhas; o bahay kubo (cabana tradicional); os penhascos; e Kasanaan (o submundo). Esses elementos foram incorporados devido à importância das vastas paisagens, conforme citado na primeira sessão, como um elemento-chave da poesia épica, na qual o herói atravessa terra, mar, céu e dimensão para concluir sua jornada.

Práticas de montagem e verossimilhança por meio de montagem

Os recipientes físicos de cada santuário foram baseados no ambiente e no enredo individual da história. O santuário introdutório, *The Message*, está situado em uma estrutura antiga e barata, que tinha restrições de forma, tamanho e profundidade, o que conseqüentemente influenciou a variedade de materiais que puderam ser usados. Isso foi feito para simbolizar a vida anterior de Maria dentro da estrutura rígida das Filipinas coloniais, antes que ela se libertasse dela.

À medida que a história avança, o mesmo acontece com os santuários e os métodos usados para criá-los. As formas e os moldes da base foram fundidos para criar novas formas que não existiam anteriormente, como a caixa de jogo americano vintage que foi revestida com papel machê ou a caixa de sapatos que foi alongada com a adição de uma seção de placa cinza 1400MIC (Figura 13).

Em seguida, os objetos foram montados com base em sua relevância para o enredo, a fim de emular a verossimilhança. Em *The Message*, o material

branco e fibroso da flor física imita o material do vestido de Maria, enquanto as pérolas brilhantes eram uma moda típica da época. Carretéis de fios de cor escura e bonecos de vodu costurados à mão estariam, sem dúvida, presentes na cena de um *Mangkukulam*; enquanto pratarias antigas, frascos de sal e dentes de alho são ameaças comumente conhecidas ao *The Manananggal*.

Alguns santuários, como o *Dayang Makiling*, entrelaçam duas camadas de verossimilhança: a da vida de Maria e a do curador (Figura 14). Embora a ilustração de *Dayang* contenha flora e fauna endêmicas, como o Coração de Jesus e o cervo marrom das Filipinas, o conjunto físico contém rosas vermelhas de tecido e hera de plástico - duas plantas que não são encontradas nas Filipinas. À primeira vista, isso pode parecer anacrônico. No entanto, não se trata de um descuido, mas sim de uma decisão consciente de incluir aspectos autoetnográficos da vida da criadora, a fim de dar a impressão de ser um verdadeiro santuário na casa de um jovem imigrante filipino.



Figura 13. Uma fotografia não utilizada de Maria vs. *The Agents of Sitan* com os objetos de verossimilhança reunidos em uma formação livre ao redor do santuário.



Figura 14. *Dayang Makiling*, que ainda usa flora nativa, como a plumeria, para dar verossimilhança à vida de Maria, mas também rosas de tecido do Geoff's Emporium e hera falsa do meu quarto de adolescente para emular minhas experiências autoetnográficas.

Distinguindo a voz por meio de prosa estilística e design gráfico

Devido a essas camadas, era importante indicar claramente quem estava falando e quando. Surgiram três vozes diferentes: O personagem (Maria e todo o elenco de apoio); o poeta (o membro terceirizado objetivo que narra a jornada do herói); e o curador (eu mesmo). É importante observar que, embora eu tenha escrito todo o conteúdo deste projeto, o principal fator de distinção entre O Poeta e O Curador é que O Poeta poderia ser qualquer pessoa escrevendo sobre a Maria, enquanto O Curador é inegavelmente eu, que me baseio em experiências e práticas pessoais.

Além disso, a voz de The Poet pode ser identificada pelo uso da fonte Uncut Sans Bold, que parece maior do que outras peças tipográficas para comunicar visualmente um narrador poderoso e onisciente. As vozes dos personagens usam a mesma fonte, mas com um peso regular menor, indicando trocas dialógicas entre Maria e outros personagens. A voz do curador aparece como pequenos apartes em uma fonte de máquina de escrever muito diferente, para sinalizar meus pensamentos como profissional ou para fornecer informações adicionais sobre o arquivo (Figura 15).

Combinação de tipografia e fotografia para formar um sistema de spreads

A partir desses sistemas, nasceram diferentes páginas duplas. As páginas narrativas podem ser identificadas pela voz do poeta na página esquerda e por uma “foto de herói” central, grande e bem iluminada do santuário retratado na página direita. As seções dialógicas são puramente tipográficas, com aspas escalonadas para indicar a fala de diferentes personagens: O Poeta está consistentemente no canto superior esquerdo; o diálogo de Maria está alinhado no canto interno esquerdo; e o elenco de apoio está alinhado à

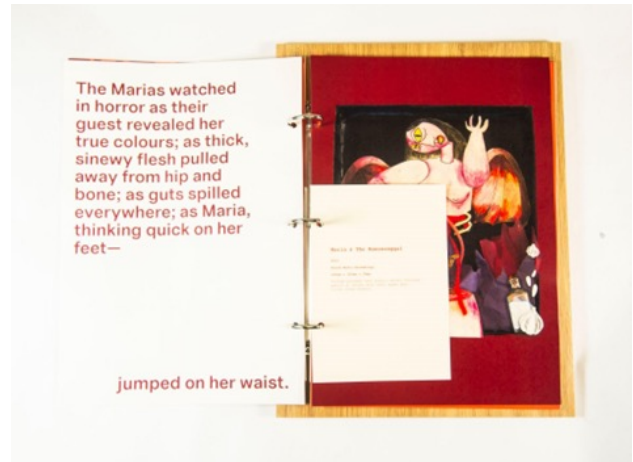


Figura 15. Exemplo de uma página narrativa, que apresenta a voz do poeta na página esquerda e a foto do herói na direita, bem como um encarte curatorial que será apresentado mais tarde na sessão.



Figura 16. Exemplo de arquivo primário espalhado detalhando objetos em relação às minhas experiências autoetnográficas como curador.

direita da página. As páginas de citação são uma alternativa para as páginas de diálogo, nas quais há uma citação principal e o tipo de letra é um pouco maior. Enquanto isso, há dois tipos de página de arquivo: uma que apresenta os elementos físicos do santuário em relação às minhas experiências autoetnográficas, enquanto a outra descreve como eles podem ter sido usados por Maria em sua vida. Fotograficamente, essas pastas emulam um moderno Gabinete de Curiosidade: a primeira pasta de arquivo tem uma estrutura curatorial mais rígida e numerada, enquanto a segunda é mais livre e divertida, espalhando as “ferramentas” de Maria pela pasta de uma maneira visualmente interessante (Figuras 16, 17, 18 e 19).



Figura 17. Exemplo de arquivo secundário espalhado, fornecendo informações relevantes para o mundo e a jornada de Maria.



Figura 18. Exemplo de propagação dialógica, em que o poeta e o personagem estão ambos presentes, portanto, use alinhamentos diferentes com base em quem está falando - os alinhamentos à esquerda e à direita emulam uma estética visual de conversa de ida e volta.

Figura 19. Spread de citação, derivado do spread dialógico, que apresenta uma citação de puxar. Há apenas três spreads de citação em toda a coleção: eles são usados com moderação em momentos de grande emoção.

Estabelecimento de regras abrangentes

Uma vez que estabeleci essas seções, foi uma questão de aplicá-las capítulo por capítulo. Por exemplo, era mais apropriado ter as seções dialógicas antes das seções narrativas em *The Manananggal* para criar suspense antes de revelar o santuário final, ao passo que era mais satisfatório ter a seção narrativa logo no início de *The Agents of Sitan* para introduzir elementos misteriosos e desvendá-los mais adiante.

Embora a ordem em que as páginas apareciam pudesse variar, havia um conjunto de regras estabelecidas para manter a coesão. Cada capítulo começa com uma página de título à esquerda, que descreve o estágio do monomito que ele retrata, bem como uma figura isolada da principal figura mitológica que Maria encontrará. Essas páginas de

título são sempre acompanhadas por um encarte curatorial A5 que detalha o monomito. Esse encarte é impresso em papel metálico 120GSM, de modo que não deve ser confundido com o encarte curatorial A5 narrativo, que funciona como uma “etiqueta de museu” para fotos de heróis por meio de dispositivos de arquivamento, como nome, ano, dimensão e material(is).

À direita de cada página de título há uma seção de arquivo primária, que apresenta os componentes do santuário que influenciaram direta ou indiretamente a construção; isso pode ser seguido por uma seção de arquivo narrativa, dialógica ou secundária, na ordem que for apropriada para o capítulo (Figura 20).



Figura 20. Exemplo de uma página de título ao lado de uma página de arquivo e de um encarte selecionado da coleção final.

Pagamento final através da composição

O clímax narrativo e visual da coleção está na página final, na qual todas as sete montagens são dispostas ao lado de seus componentes, recompensando o espectador por sua atenção e envolvimento. Devido à estrutura circular da narrativa e ao objetivo geral de consertar uma identidade filipina fraturada, a página final valoriza o equilíbrio e a simetria acima de tudo. De certa forma, foi algébrico: o que é feito em um lado deve ser feito no outro.

O Babaylan é um santuário mais longo e mais alto; portanto, a High Court tem uma estrutura semelhante; o lado esquerdo tem dois santuários quadrados (The Message e The Manananggal) e, portanto, o lado direito tem dois santuários quadrados (Dayang Makiling e The Agents of Sitan).

A única composição que realmente apresenta uma única figura é o santuário final: Maria at the End of the World (Maria no fim do mundo). Visualmente, Maria está em sua forma mais forte e feroz, em uma postura confiante de corpo inteiro, mostrando orgulhosamente seus traços indígenas e olhando para o espectador com um único olho arregalado. Em termos narrativos, ela pode ser entendida como o ponto alto da coleção. Fisicamente, foi o conjunto mais aventureiro e distintamente diferente: enquanto os seis santuários que o antecederam foram construídos com caixas/quadros comuns, este entra em um território desconhecido ao usar um espelho para fazer o que nenhum outro santuário fez: envolver o espectador diretamente. Por isso, ele fica no centro (Figuras 21 e 22).



Figura 21. Foto não editada de mim segurando Maria at the End of the World, envolvendo assim o herói, o poeta, o curador e o espectador. Essa é a única fotografia que envolve um espectador.

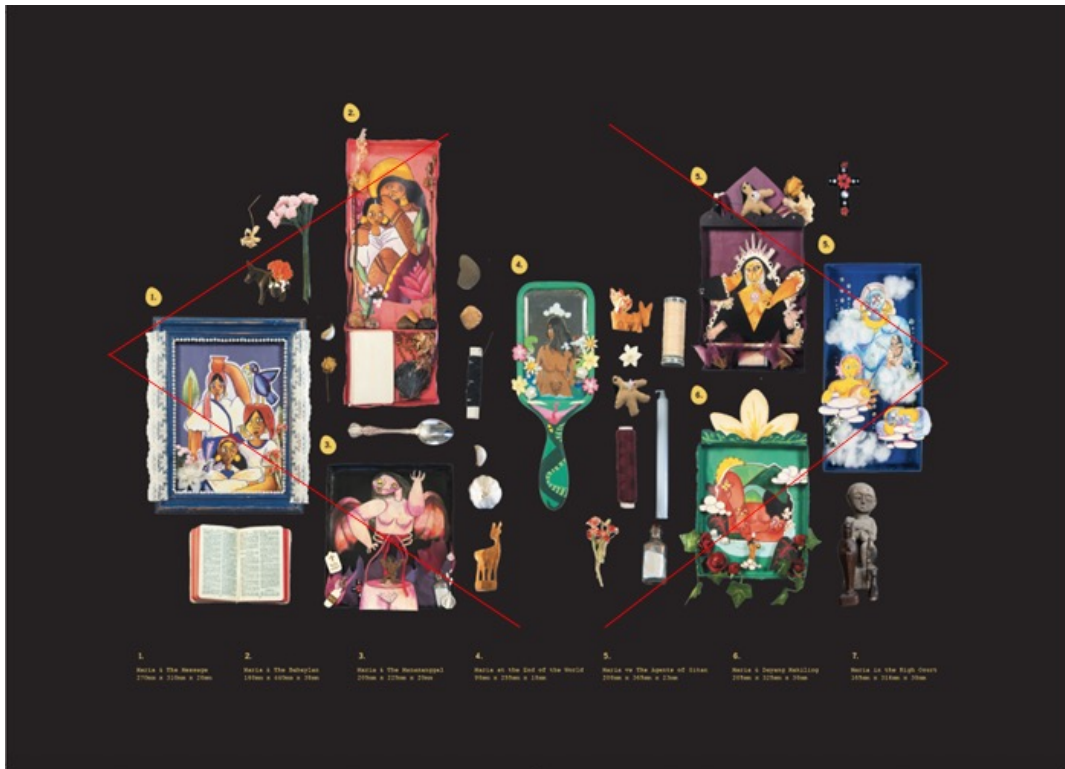


Figura 22. Pôster final A2 da propagação, emulando um layout do Cabinet of Curiosity, demonstrando como o equilíbrio é alcançado por meio da ilustração de linhas principais que mostram as extremidades triangulares do pôster afinando em direção ao meio para criar suspense e compensar com o santuário final.

Conclusão

Maria, Maria! é difícil de resumir. O que começou há quase três meses como uma coleção solta de ideias e histórias de infância termina de maneira muito semelhante: como uma coleção de santuários feitos à mão, fotografias, objetos encontrados, trechos de prosa e informações de arquivo. Seu formato final é o de um fichário de um escritor ou artista, refletindo com precisão minha prática confusa e multimídia.

Criei esse projeto em homenagem ao meu eu mais jovem, que nunca se viu nas histórias que tanto amava e carregava sentimentos de fracasso e indignidade devido a essa dolorosa falta de representação. Cada método e decisão crítica foi tomada em seu nome, até o uso de papel machê, que pode ser considerado um elo de produção fraco, mas foi, como forma de prática, uma maneira de me reconectar com minha criança interior e com minha mãe.

O tempo talvez tenha sido o maior obstáculo do projeto. Embora eu tenha orgulho do que o projeto

realizou em 13 semanas, vejo um horizonte mais amplo e vasto no qual ele se assenta, onde as ideias podem ser totalmente desenvolvidas e mais santuários podem ser feitos e documentados. Meu projeto mudou muitas vezes ao longo do semestre - em tema, garantia, questão de pesquisa - e, como tal, posso vê-lo sendo expandido no futuro, seja ou não por meio de um mestrado ou de minha própria exploração pessoal. Idealmente, eu faria santuários suficientes para encher uma pequena sala de exposição, aumentando ainda mais a sensação de curadoria da coleção.

De modo geral, o projeto buscou criar empatia e representação por meio da ficção. Embora eu não espere que todos entendam seu formato ou seu conteúdo, se ele atingir uma filipina - apenas uma - e mostrar a ela que há um universo inteiro a ser explorado em sua identidade, então, para mim, o projeto foi bem-sucedido.

References

- Anita Magsaysay-HO | Artnet | Page 2. (n.d.). <https://www.artnet.com/artists/anita-magsaysay-ho/2>
- Anita Magsaysay-HO Biography, Artworks & Exhibitions. (n.d.). Ocula Artist. <https://ocula.com/artists/anita-magsaysay-ho/>
- Asis, Z. (2023). Why It's Time To Rewrite María Clara & Our Filipina Story. *Cambio & Co.* <https://www.shopcambio.co/blogs/news/why-it-s-time-to-rewrite-maria-clara-our-filipina-story>
- Assemblage - Modern Art Terms and Concepts. (n.d.). The Art Story. <https://www.theartstory.org/definition/assemblage/>
- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Boîte-en-valise. (1999). *MoMa*. Retrieved October 10, 2023, from https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Camacho, M. S. T. (2007). Woman's Worth: The Concept of Virtue in the Education of Women in Spanish Colonial Philippines. *Philippine Studies*, 55(No. 1, Battle of Mactan), 53-87. <https://www.jstor.org/stable/42633899>
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Doble, P. (2019, November 9). *A book chronicling tiny, bizarre treasures curated by Wes Anderson and Juman Malouf. It's Nice That.* <https://www.itsnicethat.com/articles/wes-anderson-juman-malouf-michael-rock-il-sarcofa-go-di-spitzmaus-e-altri-tesori-publication-081119>
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Ignacio, E. N. (2000). Ain't I A Filipino (Woman)?: An Analysis of Authorship/Authority Through the Construction of "Filipina" on the Net. *Sociological Quarterly*, 41(4), 551-572. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2000.tb00073.x>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- O'Neill, M. (2018, April 24). *The Hero's Journey - Molly O'Neill - medium. Medium.* <https://medium.com/@MolONeill/the-hero-s-journey-f7ffa9eaf84c>
- Philippines | History, Map, flag, Population, capital, & Facts. (2023, August 31). *Encyclopedia Britannica.* <https://www.britannica.com/place/Philippines/The-Spanish-period>
- PILOT Magazine, Issue #4 | Best Awards. (n.d.). <https://bestawards.co.nz/graphic/editorial-and-books/inhouse/pilot-magazine-issue-4/>
- Rausa-Gomez, L., & Tubangui, H. R. (1978). Reflections on the Filipino Woman's Past. *Philippine Studies*, 26 (First and Second Quarters). <http://www.jstor.com/stable/42632425>

Regullano, E. (2014). *Filipinos Depicted in American culture*. Chapman University Digital Commons, 3(1), 6. <https://digitalcommons.chapman.edu/e-Research/vol3/iss1/6/>

Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA19038895>

Sold at Auction: Mauro Malang Santos. (n.d.). *Invaluable*. Retrieved October 7, 2023, from <https://www.invaluable.com/artist/santos-mauro-malang-2ogix6qfy5/sold-at-auction-prices/#:~:text=Cubism%20and%20abstract%2Dmodern%20portraits,in%20Mauro%20Malang%20Santos%27%20artwork>

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Team, D. (2023, August 7). Teach Epic Poetry Structure: a practical guide for beginners. *Daisie Blog*. <https://blog.daisie.com/teach-epic-poetry-structure-a-practical-guide-for-beginners/>

The Art of Exaggeration (July 1–September 23, 2012). (n.d.). *The Museum of Fine Arts, Houston*. <https://www.mfah.org/exhibitions/art-exaggeration/>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, October 27). Heroic poetry | Epic, Saga & Ballad Forms. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/heroic-poetry>

UP Media and Public Relations Office. (2017, June 15). *Malang: Painter charmed with imaginative use of color*. University of the Philippines. <https://up.edu.ph/malang-painter-charmed-with-imaginative-use-of-color/>

Verisimilitude. (2023). <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/verisimilitude>

Villamin, J. (2022). Maria Clara, and why she is not the face to represent young Filipinas by Jerrold Villamin – Harvard Alumni for Global Women’s Empowerment Essay

Contest. *Harvard Alumni for Global Women’s Empowerment Essay Contest*. <https://www.globalwe-essays.org/winning-essays/2022/6/9/maria-clara-and-why-she-is-not-the-face-to-represent-young-filipinas-by-jerrold-villamin>

Vintana PH. (n.d.). *Understanding Filipino abstract paintings*. Retrieved October 18, 2023, from <https://vintana.ph/article/understanding-abstract-paintings>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

Image References

Anderson, W. & Malouf, J. (2019) *Il Sarcofago di Spitzmaus e Altri Tesori* [Photograph of Publication] Retrieved 31 August 2023 from <https://www.itsnicethat.com/articles/wes-anderson-juman-malouf-michael-rock-il-sarcofago-di-spitzmaus-e-altri-tesori-publication-081119>

Inhouse Design. (2010) *PILOT Magazine, Issue #4* [Photograph of Publication] Retrieved 12 October from <https://bestawards.co.nz/graphic/editorial-and-books/inhouse/pilot-magazine-issue-4/>

Magsaysay-Ho, A. (1982) *Women with Birds of Paradise* [Oil Painting] Private Collection © DICK BALDOVINO Retrieved 01 August from <https://lifestyle.inquirer.net/46637/in-celebration-in-praise-of-artist-anita-magsaysay-ho-97/>

[Photograph of a sketch of Leonor Rivera, on whom Maria Clara was based] (n.d) Retrieved September 14, 2023 from https://en.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Clara.

Santos, M. (1992) *Sleeping Woman* [Gouache on Paper] From the Collection of Dr. Antonio Cusi, Fayetteville, North Carolina. Retrieved September 12 2023 from <https://www.lelandlittle.com/items/422493/mauro-malang-santos-filipino-1928-2017-i-sleeping-woman-i/>

HOW TO QUOTE (APA)

Cruz, M. (2024). MARIA MARIA! Exploring Filipina Identity Through Mixed-Media Graphic Design. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 322-358. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.13>

Holly Craig

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0001-8259-1961>

hollycraig@gmail.com

Holly Craig, a Communication Design graduate from Auckland University of Technology (AUT) in Auckland, New Zealand, focuses her research on the significance of maintaining gut health and its associated benefits. Her project centres on the topic of pickles and their substantial advantages.

Bio Holly Craig, graduada em Design de Comunicação pela Auckland University of Technology (AUT) em Auckland, Nova Zelândia, concentra sua pesquisa na importância de manter a saúde intestinal e seus benefícios associados. Seu projeto se concentra no tópico de picles e suas vantagens substanciais.

Be Picky:

Using communication design to create a brand identity, which is designed to educate young female adults on gut health

Keywords

Branding, Digital Illustration, Gut Health, Pickles, Wordplay.

Abstract

Using communication design to create a brand identity, which is designed to educate young female adults on gut health and encourage healthier eating. Be Picky is a healthy snack brand option that advocates for good gut health, by educating and encouraging consumers to make healthier food choices, all while healing their gut. In recent years, studies have shown there to be an evident decline in human gut health, due to the decrease in probiotic-rich foods present in our diets. This leads to poor life quality and a series of other health implications. However,

this can be prevented with an increased intake of good bacteria and probiotics commonly found in fermented foods such as pickles. Using digital illustration, linocut and branding exploration through communication design to create a pickle brand made to benefit your gut health, tailored to appeal to the younger female audience. This project heavily relates to my own experiences regarding gut health, and how a solution like this would greatly improve the quality of life for so many, by motivating others to improve and maintain a healthy gut.

Introduction

Throughout this article, I will be communicating the various stages and processes of my project Be Picky over the course of three sessions. Session one, contextual review where I gather a series of academic sources about gut health, pickles and graphic design of interest. Included are sources of information surrounding scientific studies on human gut health, pickle market statistics, as well as relevant branding design in relation to my chosen topic. The second session focuses on Design Methodology and allows me to analyse the methods used throughout this project,

helping me to better understand my personal design practice through reflection. I focus on communicating the importance of research, sketching, digital illustration and linocut printing in the outcome of the project. Finally, I critically analyse the design purpose and reasoning for crucial design decisions made within the project. It includes critical analysis, explaining the reasoning, importance and design decisions behind the collateral produced, ensuring they were intentional to the purpose and mission of Be Picky brand.

Key Terms used in this article

Gut Health

Having a healthy gut comes down to the successful function of the gut microbiome. By definition, it is referred to as the absence of any digestive issues or diseases that result in further medical complications or symptoms (GUTXY Knowledge, 2021).

Pickles

The term pickle stems from the pickling process, a form of food preservation in a salt or vinegar-based brine (Pickled Definition & Meaning, n.d.). Pickles are the foods part of this process, and can essentially take form as anything perishable that is included in this process. However, the singular noun pickle refers specifically to the

pickled cucumber, whereas other pickled fruits and vegetables go by pickled onion or pickled cabbage. Making cucumber the default.

Linocut Print

Printing is an artistic medium, where ink is transferred from one surface onto another as a form of artistic practice, typically onto paper or materials (What Is Printmaking?, 2022). Linocut printing is a form of printing, similar to that of a woodcut print. However, instead of wood a material known as linoleum is used to act as the stamp (Linocut, n.d.). The linoleum forms the stamp through being carved using knife tools, which can then be reused and personalised to the artist's desire, or preference.

Contextual Review

Throughout the contextual review session, topics that are essential to the project Be Picky are covered. This includes subject matter such as the rapid decline in human gut health within today's society, and how crucial it is to

take action in maintaining it. Additionally, in connection to this, how probiotics and bacteria found within pickles can be used to maintain a healthy and functioning gut microbiome.

Gut Health

Decline In Human Gut Health

The importance of this project stems from the evident rapid decline in human gut health. A New Zealand and Australian study states this is due to the increase in processed foods packed with additives, and the lack of traditionally fermented and preserved foods in our diets today. It is also mentioned that a way to combat this issue and improve our gut health is through reintroducing fermented foods high in probiotics back into our diets, and minimising processed food consumption where we can (Figure 1), (Gut Health – Nutriscience New Zealand & Australia, n.d.).

Importance

The article 'How Your Gut Affects Your Whole Body' states that the human gut plays an essential role in the everyday functions of our body. It has been proven that how we treat our gut can impact all other areas of the body from digestion to mental health, bloating, immunity and overall well-being, as shown in (Figure 2). Experts have stated that instead of blaming external factors on our moods, we should be looking internally, due to research stating that the microbes within our gut have constant and direct communication with our brain (How Your Gut Affects Your Whole Body, 2019). In addition to the benefits that come with a healthy gut, there are also negative implications if gut health is neglected. An unhealthy gut can lead to conditions such as arthritis, depression, various cancers and other long-term effects, therefore reinforcing the importance of taking the right steps to keep your gut a priority. Within the article, Gastroenterologist Alexander Hewitt states that an essential part of achieving a healthy gut is to ingest foods rich in probiotics, as they are packed with diverse bacteria our gut needs to enhance digestion, such as fermented foods with live cultures. The importance of keeping your digestive health on track is argued by Phillipott (2019), that the science behind how probiotics allow for a significant rise in good bacteria presence in the gut, which in result counteract bad bacteria and makes for a healthy digestive system and gut (Phillipott, 2019).



Figure 1. Six Ways to Boost your Gut Health, including taking a daily probiotic. How your gut affects your whole body. (2019, February). Nebraska Med. <https://bit.ly/3XDD4Lq>

Pickles and Gut Health Benefits

An example of a food that is rich in probiotics and good bacteria that are essential to the function of your gut lining microbiomes is fermented pickles. Fermentation allows for a perfect breeding ground for these good bacteria; however many commercial food companies have pushed these practices aside to make way for modern-day pickle recipes, often

including vinegar as a quicker turnaround around substitute to traditional fermentation methods. The decrease in natural salt brine fermentation as a method for pickle production is a contributing factor to the rapid decline in society's gut health, as stated earlier by Nutrisearch (Gut Health – Nutrisearch New Zealand & Australia, n.d.).

Pickles

Market Analysis

Popularity-wise, pickles are the heart of many social media trends. The Van Holten 'Pickle in A Bag' trend saw over 95 million views on the social media platform Tiktok, resulting in a surge of sales, and popular food vendors selling out (Louise, 2023). Although the pickle is labelled as healthy, fat-free and low in calories there is a presence of a carcinogenic food dye called 'yellow 5', and the pickle itself is additionally not fermented (Kobylewski & Jacobson, 2012). This trend highlights the demand for pickles, yet the current absence of authentic and fermented options on the market. Most likely due to social media trends

leading to the rapid resurface of this snack, the United States of America's pickle market is said to rise between years 2022 to 2027, with an increase of 4.5%, and seeing its peak in 2027, displayed in (Figure 2), (Technavio, n.d.). With the trends influencing younger consumers, there is demand in the market for pickle options targeted at a Generation Z / millennial demographic. This creates an opportunity for a design solution to combat the current unhealthy issues present in today's pickle industry. Using communication design, the younger generations can be educated on gut health and encouraged to engage in healthier eating.



Figure 2. Pickle Market United States, Outlook USD Technavio. (n.d.). Pickles Market Size, Share, Growth, Trends, Industry Analysis Forecast 2027. Technavio <https://www.technavio.com/report/pickles-market-industry-analysis>

Brand Identities and Design

Upon researching existing pickle brands present in the current market, I found there to be limited diversity within the pickle industry today. The majority of the brands on supermarket shelves throughout retailers such as Countdown and New World, the two main supermarket brands in New Zealand, are designed with the intention to appeal to the older demographics. After looking into the different pickle company's graphic design, the majority within the market played it safe with traditional dark green and gold packaging, with minimal illustrations making it very appealing to an older scene. However, there were a few that stood out as paving the way for trendier pickle branding. Aldersons NZ created a line of pickles, alongside other masculine foods such as sauces and BBQ-themed products. Straying away from the stereotypical grandma pickle niche, and introducing wider target audiences to the pickle market,

predominantly masculine (Figure 3). Digging deeper into the trendiest brand of pickles, Van Holten's, I found their branding to resemble that of a kid's snack. Unlike typical jarred pickles, the pickles are sold individually in pouches, which is most likely a contributing factor to why they went viral. The bright colours and playful characters used to symbolise each flavour highlight that of a nostalgic feeling, yet give off an unhealthy and artificial feeling pictured in (Figure 4). Their point of difference with the pouch however set them up for success, and having unique elements within food branding evidently elevates any sort of regular product (Van Holten's, n.d.). Overall, the vast differences in branding, appearance, and pickle product approaches set you up for success. After researching, I can identify that this market is not overly saturated, which poses an opportunity for new ideas.



Figure 3. Three products from Aldersons Pickle range, Bread and Butter, Sweet and Spicy and Garlic and Dill. Alderson's NZ Made Pickles & Sauces. (n.d.). Aldersons Crafted Foods. <https://www.aldersons.co.nz/>



Figure 4. Van Holten's Pickle In A Pouch flavour range. Home Page. (n.d.). Van Holten's. <https://vanholtenpickies.com/>

Methodology

Throughout my project, I have been able to recognise crucial elements that went into the creation of Be Picky. Each design process has allowed for different areas within the project to shine. Within this project I have responded to the practice-led methodology, this project employs a range of methods: research in sales point, sketching, digital illustration, linocut print and feedback. This project is paradigmatically understood as practice-led research, encompassing

both the research paradigm and methodology. It draws from the use of the exegesis model in undergraduated research as discussed in: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023 and Wilson and Tavares, 2023.

Methods

Design Based Research

A crucial part of my design process is the market field research, including supermarkets and other commercial retailers. It is important that before I focus on the design aspects of a project journey I need to fully understand its purpose, and place in the market. I need to answer questions such as why is this necessary? What makes this idea stand out? Who would benefit from the creation of this product/outcome? Getting out in the field and finding relevant products helps me to wrap my head around what is already in the field. In the early stages of this project, I found it beneficial to go into supermarkets and find products similar to what I was aiming to create

(Figure 5). Allowing me to see how these pickles were marketed, who to, and what their purpose on the shelf was. This played a significant part in the development of my project. I also used the field research method to take photos of packaging that stood out to me, allowing me to take a look at conventions such as colour, type, illustration and how various products marketed to serve different purposes contrasted with one another. Predominantly finding how healthy food packaging varies from the playfully designed unhealthy foods. I found this research method to be inspiring, with how I could make a happy medium between the two very important variables.



Figure 5. Photographs of self-annotated supermarket shelves displaying various products, useful for inspiration. Photographs and annotations are done by me, (2023).

Sketching

Sketching is a useful tool I use at all stages of my design process and is carried out through the research stages through to my final outcome. It is an important method for me to visualise ideas I otherwise cannot put into words, and plan before jumping into digitisation right off the bat. As I have learned in the past by jumping into digitally creating, I have often been left flustered and disheartened with the outcome of my initial ideas. This leads to my current process implicated throughout the duration of this project, where I start by sketching out all possible outcomes onto paper, then I move them into the digital realm (Figure 6). Sketching helps me to exhaust all the ideas and create a clear path forward. Often, seeing it on paper helps me to develop it in ways I would not have thought if I skipped this crucial stage of my process. It allows for the ideas to flow out and naturally develop as I go which leads to ideas I otherwise would not have thought of.

Digital Illustration

Flowing on from sketching, once my ideas are all out onto paper in scribble form, I clean them up in Illustrator. Illustration has always been my main strength within my design skill set (Figure 7). I have used illustration consistently throughout my project, from the initial sketches through to creating the display typeface and illustration set, I have solely focused on creating through illustration. This led to the design collateral being entirely formed out of illustration, to make up all the Be Picky collateral.

The digital illustration was first sketched out, before being carried out on Illustrator, and applied to given collateral where necessary. Some illustrations were curated digitally, but finalised organically and transformed into a print. This process has allowed the illustrations to maintain a hand-drawn feeling. I felt as though the hand-drawn look was well suited for this project, as Be Picky is centred around healthy foods, and best suits a handmade feel, rather than something too clean and perfect. By illustrating the display

Random ideas sometimes strike me at work, when I am out for lunch, engaging in conversation with peers or even recommended pickle memes on my Facebook feed. Recently I have learnt that a creative brain never turns off, and carrying an A5 book in my bag has assisted me in jotting ideas and visualisations on the go has been helpful for later.

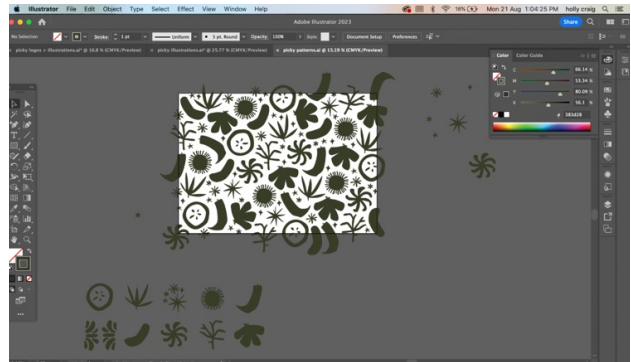


Figure 6. Screenshot of my digital illustrations mid creation on Illustrator, to make up the Be Picky illustration set (2023).

face, I have created something fresh and natural, aligning with Be Picky's intention, purpose and values. Although it is done digitally so naturally gives off a clean finish, the execution of the digital illustration can be altered by various printing methods, paper textures and GSM, as well as hand-carved and crafted print forms.



Figure 7. Initial Be Picky logo sketches, sketched by me, (2023).

Linocut Print

A new skill that I have acquired through the duration of this project is linocut print. The linocut process was discovered amid the research stage, where I was looking for a way to transform digital illustration into an organic and raw print. The digital illustrations are printed and taken to create a stencil, which is then used to trace onto a sheet of lino and carved to create a one of a kind print reusable stamp (Figure 8). The linocut print process was new to me, but after thorough research over the best options for my print execution, the positives of linocut outweighed the other alternative methods, woodcut-print and screen-print.

I started with a small sheet and curated a series of easy stencil outlines to practise before starting the reusable grocery bag, which proved to be successful. This led me to incorporate

this method within the tote bag collateral, and digitally illustrated various stencils on Illustrator, incorporating the illustrations, logo and display type used within the branding. After deciding on one design I traced it onto the lino and got carving. The process was time-consuming but rewarding. Leaving me with a result of something that looked like it came from the earth, and very much communicated the healthy, organic, earthy feel, even without the presence of words. Linocut became a medium I fell in love with and decided I wanted to incorporate throughout more of my collateral and has quickly become a crucial part of the Be Picky brand identity. This led me to create a series of stamps to make other collateral identifiable and cohesive with the bags, such as the presentation box and tissue paper to package the pickle jars, baby tees, and elements of the brand book.



Figure 8. Photograph of the linocut print process, showing the roller and ink as well as finished tote bags, (2023).

Feedback

Feedback has remained a crucial part of my design process, as it has allowed for a fresh perspective and insight into areas of my project I may have missed. This was done through a range of advice avenues such as peer, specialist, and tutor feedback. Specialist feedback was delivered through others who are conducting branding projects similar to my own; their insight was valuable as they understand the direct processes as they're going through that themselves. As a result of this, I was able to push my project to new heights and found it to be extremely motivating. Secondly, peer feedback was valuable as it offered an outsider's perspective; given it being from someone who was not actively engaging in brand design (Figure 9). This assisted me in understanding things that would be effective in real-life scenarios, as well as what would not work. Lastly, tutor input was important to ensure I was staying true to the project requirements, and was valuable to ensure I was not steering off track. All forms of feedback were conducted weekly, as it allowed for me to continuously push the project, and keep it on track throughout the entirety of the process.

Overall, each method has proven itself to be a crucial part of my project's development. By identifying and reflecting on the purposes they serve I was able to explain my design processes and communicate why these are a beneficial method essential to the creation of the project.



Figure 9. Class peer feedback we received at the formative hand in, week seven of this semester, (2023).

Critical Commentary

This session covers how critical design decisions we produced to create a brand that promotes bettering society's gut health and educating the target audience on the importance of gut health and how pickles can play a crucial part.

Solution / Pickle Jars

After significant research into the issue regarding human gut health, I found there was a demand to create a solution to combat this issue. This is due to the rise in additives and decline of fermented foods present within our current diets, leading to the absence of probiotics, and good bacteria's our gut microbiome needs to maintain gut health. In a fast-paced world, people want quick and easy solutions, something they can conveniently slip into their daily life.

This led me to create, Be Picky, an educational brand based around a series of pickle snacks, available in three different flavours to suit the consumer's preferences: chilli, garlic and dill (Figure 10). The pickles are fermented in a brine made up of only whole ingredients, water and salt.

The fermented brine makes it rich in the probiotics and bacteria our guts are lacking, resulting in a quick and easy snack to implement into your day-to-day diet. Not only do these pickles serve as a quick and easy healthy snack, they are intended to educate and raise awareness on the importance of gut health. This is done through a series of booklet information attachments bound at the base of the jar. The booklet contains crucial facts about the benefits of a healthy gut, followed by the slogan "gut in a pickle? Get a pickle in your gut!" Then continuing into how pickles can benefit your gut, pictured in (Figure 11). The wordplay helps to achieve a light-hearted, and playful approach to a seemingly gross and unappealing issue. This tone of voice is a crucial part of the brand identity, in helping it to remain playful and appealing.



Figure 10. Photograph of the Be Picky pickles: Chill, Garlie and Dill flavour, (2023).



Figure 11. Information jar attachment, to educate consumers on gut health and pickle benefits, (2023).

Brand Identity

To make each flavour of pickles easily identifiable and recognisable, I produced a fun, and earthy colour palette to attract the target audience and remain in tune with the brand's healthy mission. Using colour to do this allowed for the jars to remain cohesive through other design elements, yet stand out individually when needed. Dill represents the main two colours, dark green and yellow. These colours are to be used in other main elements of the design system, as it is the stereotypical default flavour. Followed by chilli as dark pink and light pink, and garlic off-white and dark brown. In each flavour colour combination, a bright darker colour is paired with a light neutral to allow for a pop in colour within the labels, and remain paired together in alternative brand collateral to allow for consistency. A series of digital illustrations were created to be used throughout the brand identity. These

illustrations are made up of the ingredients present in the pickles, as well as other relevant symbols such as sunshine, sparkles and pickle cuts relevant to Be Picky's mission, purpose and identity. The digital illustrations were also carried through to the linocut print stamps and were illustrated to remain organic and feel raw, making it simple to carry them across imperfect mediums such as linocut. The hand drawn logo and display font were spun off the illustrative style of remaining organic and flawed. This was done strategically to symbolise the direct action of being picky. Where possible within the typography, open counters, tails, ascenders and other typographic features are altered to resemble the action of fingers picking something. This is paired with the considered body copy typeface Input Mono, chosen to pair effectively with the display font and to work alongside other design components.

Apparel

I thought strategically when planning effective collateral, leading me to create a series to my chosen demographic. I was able to incorporate illustration throughout the majority of the project collateral and have used it in harmony with methods such as lino print, to create collateral such as reusable grocery bags, shown in “Figure 8”. The bag is made up of illustrations and the logo, which are linocut printed to create organic textures. This was done with the intention to serve as a reminder that when grocery shopping it’s important to remain aware of the food you’re putting in your bag. As what goes in your bag, goes in your gut. Along with the grocery bag, I created a set of linocut baby tees. These are a popular form of a tight-fitting crop top, a popular fashion item amongst the female demographic today (Figures 12 and 13). The tees are also linocut printed, with a strip of ingredients on one, and the phrase “I love pickles” on the other. I found this to be a humorous yet strategic way of using the tone of voice to encapsulate my target audience through collateral specific to them.



Figure 12. Linocut print reusable grocery bag, photographed in-situ, (2023).



Figure 13. Linocut print baby tees set of two, one illustratively based and other typographical. Photographed in-situ, (2023).

Marketing

Marketing methods were considered to remain intentional towards the chosen demographic. I took into consideration what social media platform was most popular amongst the age range when selecting Instagram, shown in (Figure 14). The posts consist of gut and pickle facts, as well as photography to display collateral such as the pickles, tote bags and baby tees.

A series of six posters were created to advertise Be Picky and raise awareness of the overall message around the importance of gut health. Posters are paired one illustrative to one typographical poster and are to be displayed side by side, pictured in (Figure 15). Additionally, billboards were created as an alternate form of the posters, to alternatively stand on their own, displayed in (Figure 16). These are curated and intended to be placed around city centre areas, as well as universities, to catch the attention of the younger audience who live busy lives.

Furthermore, I created a PR truck to sell and deliver the pickles. This truck was created to stand out and draw attention to not only the brand but the importance of introducing pickles into your diet in a fun way, shown in (Figure 17). I found this to be an effective form of marketing through the uniqueness of social media trends, and how difference is often celebrated in the spotlight of today's society.

Throughout this session, I have critically reviewed the outcome and design decisions, of Be Picky. Evidencing the design decisions and reasoning behind them, to create relevant and useful design collateral to appeal to benefit the target audience. Lastly, through effective and strategic marketing, the brand will be able to reach the chosen demographic and grasp the attention of those who can benefit and make use of Be Picky's product.

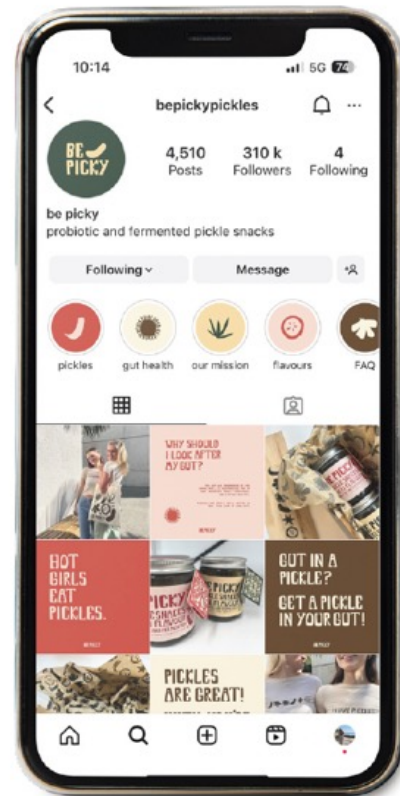


Figure 14. Instagram account, feed and posts in-situ (2023).



Figure 15. One of the three sets of posters, one illustrative and one typographic (2023).



Figure 16. One of the two billboards in situ, (2023).



Figure 17. Be Picky delivery truck in-situ, (2023).

Conclusion

Over the duration of the project, I communicated how I used communication design to create a brand identity that is designed to educate young female adults on gut health and encourage healthier eating.

Throughout the first session, I discussed how the research conducted throughout the contextual review allowed for me to frame and better position the project, by providing purpose and identifying demand for a solution in the area of gut health. This led into the design methods applied within the project, and how this was relevant to the process, in order to create a successful design outcome. Lastly, the critical commentary session allowed me to analyse and critique my design decisions. This helped me to share the reasoning for certain elements within the final project, and communicate this successfully.

Throughout the project journey, various hurdles caused me to feel like I was hitting a wall with some of my methods. An example of this was

the experimentation when learning to linocut print. There was difficulty in perfection through understanding and navigating the different materials, inks and finishes to get the outcome I was after. However, it was a journey and a half that proved to be all worth it in the end when I finished an outcome that successfully served its purpose.

In the future, I believe there is significant room to grow Be Picky and expand the subject matter further than cucumber pickles. There is a variety of fruits and vegetables that can be pickled, and offer additional health benefits, such as sauerkraut and pickled onion. By broadening the range of solutions on offer, there would be greater opportunities to reach the target audience and create easy solutions to benefit people's gut health and raise awareness. Throughout this project, I was able to learn more about myself and design processes that work for me within my creative practice. I am confident I produced a solution that is fit for purpose and will successfully benefit those targeted.

Be Picky: uso do design de comunicação para criar uma identidade de marca, projetada para educar jovens adultas sobre a saúde intestinal

Palavras-chave

Branding, Ilustração digital, Saúde intestinal, Picles, Jogo de palavras.

Resumo

Usando o design de comunicação para criar uma identidade de marca, que foi projetada para educar jovens adultas sobre a saúde intestinal e incentivar uma alimentação mais saudável. A Be Picky é uma opção de marca de lanches saudáveis que defende a boa saúde intestinal, educando e incentivando os consumidores a fazerem escolhas alimentares mais saudáveis, ao mesmo tempo em que curam seu intestino. Nos últimos anos, estudos demonstraram que há um evidente declínio na saúde intestinal humana, devido à diminuição de alimentos ricos em probióticos presentes em nossas dietas. Isso leva a uma qualidade de vida ruim e a uma série de outras implicações

para a saúde. No entanto, isso pode ser evitado com o aumento da ingestão de bactérias boas e probióticos comumente encontrados em alimentos fermentados, como picles. Usando ilustração digital, linóleo e exploração de marca por meio de design de comunicação para criar uma marca de picles feita para beneficiar sua saúde intestinal, adaptada para atrair o público feminino mais jovem. Este projeto está fortemente relacionado às minhas próprias experiências com relação à saúde intestinal e como uma solução como essa melhoraria muito a qualidade de vida de muitas pessoas, motivando outras a melhorar e manter um intestino saudável.

Introdução

Ao longo deste artigo, comunicarei os vários estágios e processos do meu projeto Be Picky no decorrer de três sessões. Sessão 1: revisão contextual, na qual reuni uma série de fontes acadêmicas sobre saúde intestinal, picles e design gráfico de interesse. Estão incluídas fontes de informações sobre estudos científicos sobre a saúde intestinal humana, estatísticas do mercado de picles, bem como design de marca relevante em relação ao tópico escolhido. A segunda sessão se concentra na Metodologia de Design e me permite analisar os métodos usados ao longo deste projeto,

ajudando-me a entender melhor minha prática pessoal de design por meio da reflexão. Concentro-me em comunicar a importância da pesquisa, do esboço, da ilustração digital e da impressão em linóleo no resultado do projeto. Por fim, analiso criticamente o propósito do design e o raciocínio das decisões cruciais tomadas no projeto. Inclui uma análise crítica, explicando o raciocínio, a importância e as decisões de design por trás do material de apoio produzido, assegurando que eles foram intencionais para o propósito e a missão da marca Be Picky.

Termos-chave usados neste artigo

Saúde intestinal

Ter um intestino saudável se resume à função bem-sucedida do microbioma intestinal. Por definição, é a ausência de quaisquer problemas ou doenças digestivas que resultem em complicações ou sintomas médicos adicionais (GUTXY Knowledge, 2021).

Picles

O termo picles deriva do processo de decaagem, uma forma de preservação de alimentos em uma salmoura à base de sal ou vinagre (Pickled Definition & Meaning, n.d.). Os picles são os alimentos que fazem parte desse processo e podem, essencialmente, assumir a forma de qualquer coisa perecível que esteja incluída nesse processo. No entanto, o substantivo singular pickle refere-se especificamente ao pepino em conserva,

enquanto outras frutas e legumes em conserva são conhecidos como cebola em conserva ou repolho em conserva. Tornando o pepino o padrão.

Impressão em linoleogravura

A impressão é um meio artístico em que a tinta é transferida de uma superfície para outra como uma forma de prática artística, geralmente em papel ou materiais (What Is Printmaking?, 2022). A impressão em linoleogravura é uma forma de impressão semelhante à impressão em xilogravura. Entretanto, em vez de madeira, é usado um material conhecido como linóleo para servir de carimbo (Linocut, n.d.). O linóleo forma o carimbo ao ser esculpido com ferramentas de faca, que podem ser reutilizadas e personalizadas de acordo com o desejo ou a preferência do artista.

Revisão Contextual

Durante a sessão de revisão contextual, são abordados tópicos essenciais para o projeto Be Picky. Isso inclui assuntos como o rápido declínio da saúde intestinal humana na sociedade atual e como é crucial tomar medidas para mantê-la.

Saúde intestinal

Declínio na saúde intestinal humana

A importância desse projeto decorre do evidente declínio rápido da saúde intestinal humana. Um estudo realizado na Nova Zelândia e na Austrália afirma que isso se deve ao aumento de alimentos processados, repletos de aditivos, e à falta de alimentos tradicionalmente fermentados e conservados em nossas dietas atuais. Também é mencionado que uma forma de combater esse problema e melhorar nossa saúde intestinal é reintroduzir alimentos fermentados ricos em probióticos em nossas dietas e minimizar o consumo de alimentos processados sempre que possível (Figura 1), (Gut Health - Nutriscience New Zealand & Australia, n.d.).



Figura 1. Seis maneiras de melhorar sua saúde intestinal, incluindo tomar um probiótico diariamente. Como seu intestino afeta todo o seu corpo. (2019, fevereiro). Nebraska Med. <https://bit.ly/3XDD4Lq>

Além disso, em relação a isso, como os probióticos e as bactérias encontrados nos pickles podem ser usados para manter um microbioma intestinal saudável e funcional.

Importância

O artigo "How Your Gut Affects Your Whole Body" (Como seu intestino afeta todo o seu corpo) afirma que o intestino humano desempenha um papel essencial nas funções cotidianas do nosso corpo. Foi comprovado que o modo como tratamos nosso intestino pode afetar todas as outras áreas do corpo, desde a digestão até a saúde mental, o inchaço, a imunidade e o bem-estar geral, conforme mostrado na (Figura 2). Especialistas afirmam que, em vez de culpar fatores externos pelo nosso humor, deveríamos olhar internamente, devido a pesquisas que afirmam que os micróbios dentro do nosso intestino têm comunicação constante e direta com o nosso cérebro (How Your Gut Affects Your Whole Body, 2019). Além dos benefícios de um intestino saudável, também há implicações negativas se a saúde intestinal for negligenciada. Um intestino não saudável pode levar a doenças como artrite, depressão, vários tipos de câncer e outros efeitos de longo prazo, reforçando, portanto, a importância de tomar as medidas certas para manter o intestino como prioridade. No artigo, o gastroenterologista Alexander Hewitt afirma que uma parte essencial para ter um intestino saudável é ingerir alimentos ricos em probióticos, pois eles são repletos de diversas bactérias de que nosso intestino precisa para melhorar a digestão, como alimentos fermentados com culturas vivas. A importância de manter sua saúde digestiva em dia é argumentada por Phillipott (2019), que afirma que a ciência por trás de como os probióticos permitem um aumento significativo da presença de bactérias boas no intestino, o que, como resultado, neutraliza as bactérias ruins e contribui para um sistema digestivo e intestino saudáveis (Phillipott, 2019).

Picles e benefícios para a saúde intestinal

Um exemplo de alimento rico em probióticos e bactérias boas que são essenciais para o funcionamento dos microbiomas do revestimento intestinal são os picles fermentados. A fermentação permite um terreno perfeito para a reprodução dessas bactérias boas; no entanto, muitas empresas comerciais de alimentos deixaram de lado essas práticas para dar lugar a receitas modernas de picles, muitas vezes

incluindo o vinagre como um substituto mais rápido dos métodos tradicionais de fermentação. A diminuição da fermentação natural em salmoura como método de produção de picles é um fator que contribui para o rápido declínio da saúde intestinal da sociedade, conforme declarado anteriormente pela Nutrisearch (Gut Health - Nutrisearch New Zealand & Australia, n.d.).

Picles

Análise de mercado

Em termos de popularidade, os picles são o centro de muitas tendências de mídia social. A tendência "Pickle in a bag" de Van Holten teve mais de 95 milhões de visualizações na plataforma de mídia social Tiktok, o que resultou em um aumento nas vendas e no esgotamento de vendedores de alimentos populares (Louise, 2023). Embora o picles seja rotulado como saudável, sem gordura e com poucas calorias, há a presença de um corante alimentar cancerígeno chamado "amarelo 5", e o próprio picles também não é fermentado (Kobylewski & Jacobson, 2012). Essa tendência destaca a demanda por picles, mas a atual ausência de opções autênticas e fermentadas no mercado. Provavelmente devido às tendências das mídias sociais que

levaram ao rápido ressurgimento desse petisco, o mercado de picles dos Estados Unidos da América deverá crescer entre 2022 e 2027, com um aumento de 4,5%, atingindo seu pico em 2027, conforme mostrado na (Figura 2), (Technavio, n.d.). Com as tendências que influenciam os consumidores mais jovens, há uma demanda no mercado por opções de picles voltadas para a Geração Z/milenar. Isso cria uma oportunidade para que uma solução de design combata os atuais problemas de falta de saúde presentes no setor de picles de hoje. Usando o design de comunicação, as gerações mais jovens podem ser instruídas sobre a saúde intestinal e incentivadas a se envolver em uma alimentação mais saudável.



Figura 2. Mercado de picles nos Estados Unidos, Perspectiva USD Technavio. (n.d.). Pickles Market Size, Share, Growth, Trends, Industry Analysis Forecast 2027 (Tamanho, participação, crescimento, tendências, análise do setor, previsão 2027). Technavio <https://www.technavio.com/report/pickles-market-industry-analysis>

Identidades e design de marcas

Ao pesquisar as marcas de pickles existentes no mercado atual, descobri que há pouca diversidade no setor de pickles hoje. A maioria das marcas nas prateleiras dos supermercados de varejistas como Countdown e New World, as duas principais marcas de supermercados da Nova Zelândia, é projetada com a intenção de atrair o público mais velho. Depois de analisar o design gráfico de diferentes empresas de pickles, a maioria no mercado jogou pelo seguro com a tradicional embalagem verde-escura e dourada, com ilustrações mínimas que a tornam muito atraente para um público mais velho. No entanto, houve algumas que se destacaram por abrir caminho para uma marca de pickles mais moderna.

A Aldersons NZ criou uma linha de pickles, juntamente com outros alimentos masculinos, como molhos e produtos com tema de churrasco. Afastando-se do nicho estereotipado de pickles de vovó e introduzindo públicos-alvo mais amplos no

mercado de pickles, predominantemente masculino (Figura 3). Analisando mais a fundo a marca mais moderna de pickles, a Van Holten's, descobri que sua marca se assemelha à de um lanche de criança. Diferentemente dos pickles em potes típicos, os pickles são vendidos individualmente em saquinhos, o que provavelmente é um fator que contribui para o fato de terem se tornado virais. As cores vivas e os personagens lúdicos usados para simbolizar cada sabor destacam um sentimento nostálgico, mas transmitem uma sensação artificial e prejudicial à saúde, como mostra a Figura 4. Seu ponto de diferença com a bolsa, no entanto, preparou-os para o sucesso, e ter elementos exclusivos na marca de alimentos evidentemente eleva qualquer tipo de produto regular (Van Holten's, n.d.). De modo geral, as grandes diferenças nas abordagens de marca, aparência e produto de pickles preparam você para o sucesso. Depois de pesquisar, posso identificar que esse mercado não está muito saturado, o que representa uma oportunidade para novas ideias.



Figura 3. Três produtos da linha de pickles da Aldersons, Bread and Butter, Sweet and Spicy e Garlic and Dill. Alderson's NZ Made Pickles & Sauces. (n.d.). Aldersons Crafted Foods. <https://www.aldergons.co.nz/>



Figura 4. Linha de sabores Pickle In A Pouch da Van Hoiten. Página inicial. (n.d.). Van Holten's. <https://vanholtenpickles.com/>

Metodologia

Ao longo do meu projeto, pude reconhecer os elementos cruciais que entraram na criação da Be Picky. Cada processo de design permitiu que diferentes áreas do projeto se destacassem. Neste projeto, respondi à metodologia orientada pela prática. O projeto emprega uma série de métodos: pesquisa no ponto de venda, esboço, ilustração digital, impressão em linóleo e feedback. Este projeto é paradigmaticamente entendido como pesquisa orientada pela prática, abrangendo tanto o paradigma quanto a metodologia de

pesquisa. Ele se baseia no uso do modelo de exegese na pesquisa de graduação, conforme discutido em: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023 e Wilson and Tavares, 2023.

Métodos

Pesquisa baseada em design

Uma parte crucial do meu processo de design é a pesquisa de campo do mercado, incluindo supermercados e outros varejistas comerciais. É importante que, antes de me concentrar nos aspectos de design de uma jornada de projeto, eu compreenda totalmente sua finalidade e seu lugar no mercado. Preciso responder a perguntas como: por que isso é necessário? O que faz essa ideia se destacar? Quem se beneficiaria com a criação desse produto/resultado? Sair a campo e encontrar produtos relevantes me ajuda a entender o que já existe na área. Nos estágios iniciais deste projeto, achei benéfico ir a supermercados e encontrar produtos semelhantes ao que eu pretendia criar (Figura 5). Isso me permitiu ver como esses pickles

eram comercializados, para quem e qual era a sua finalidade nas prateleiras. Isso teve um papel importante no desenvolvimento do meu projeto. Também usei o método de pesquisa de campo para tirar fotos de embalagens que me chamaram a atenção, o que me permitiu observar convenções como cor, tipo, ilustração e como vários produtos comercializados para atender a diferentes finalidades contrastavam entre si. Principalmente, descobri como as embalagens de alimentos saudáveis variam em relação às embalagens de alimentos não saudáveis com design divertido. Achei esse método de pesquisa inspirador, pois consegui encontrar um meio-termo entre duas variáveis muito importantes.



Figura 5. Fotografias de prateleiras de supermercado autoanotadas exibindo vários produtos, úteis para inspiração. As fotografias e as anotações foram feitas por mim (2023).

Esboço

O esboço é uma ferramenta útil que uso em todos os estágios do meu processo de design e é realizado durante os estágios de pesquisa até o resultado final. É um método importante para eu visualizar ideias que, de outra forma, não conseguiria colocar em palavras e planejar antes de começar a digitalização logo de cara. Como aprendi no passado, ao me lançar na criação digital, muitas vezes fiquei confuso e desanimado com o resultado de minhas ideias iniciais. Isso me levou ao meu processo atual, que se estendeu por toda a duração deste projeto, no qual começo esboçando todos os resultados possíveis no papel e depois os transfiro para o mundo digital (Figura 6). O esboço me ajuda a esgotar todas as ideias e a criar um caminho claro para o futuro. Muitas vezes, ver a ideia no papel me ajuda a desenvolvê-la de maneiras que eu não teria pensado se tivesse pulado essa etapa crucial do meu processo. Isso permite que as ideias fluam e se desenvolvam naturalmente à medida que avanço, o que leva a ideias que, de outra forma, eu não teria pensado.

Ilustração digital

Depois de desenhar, quando minhas ideias são colocadas no papel em forma de rabiscos, eu as limpo no Illustrator. A ilustração sempre foi meu principal ponto forte em meu conjunto de habilidades de design (Figura 7). Usei a ilustração de forma consistente em todo o meu projeto, desde os esboços iniciais até a criação do tipo de letra e do conjunto de ilustrações, concentrando-me exclusivamente na criação por meio da ilustração. Isso fez com que o material de apoio do design fosse inteiramente formado por ilustrações, para compor todo o material de apoio da Be Picky.

A ilustração digital foi primeiramente esboçada, antes de ser executada no Illustrator e aplicada ao material de apoio, quando necessário. Algumas ilustrações foram selecionadas digitalmente, mas finalizadas organicamente e transformadas em uma impressão. Esse processo permitiu que as ilustrações mantivessem a sensação de serem desenhadas à mão. Achei que o visual desenhado à mão era adequado para esse projeto, já que a Be Picky é centrada em alimentos saudáveis e se adapta

Às vezes, tenho ideias aleatórias no trabalho, quando estou almoçando fora, conversando com colegas ou até mesmo recomendando memes de pickles no meu feed do Facebook. Recentemente, aprendi que um cérebro criativo nunca se desliga, e carregar um caderno A5 na bolsa tem me ajudado a anotar ideias e visualizações em movimento, o que tem sido útil para mais tarde.

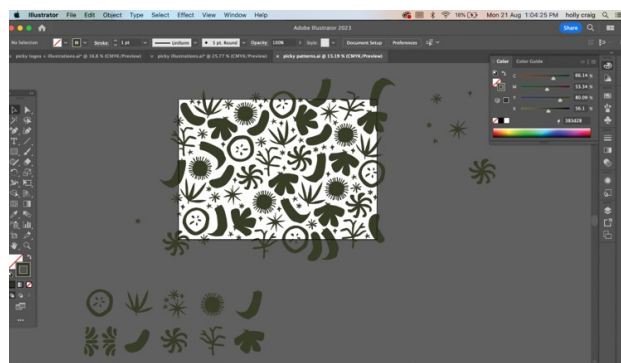


Figura 6. Captura de tela da criação intermediária de minhas ilustrações digitais no Illustrator, para compor o conjunto de ilustrações Be Picky (2023).

melhor a uma sensação artesanal, em vez de algo muito limpo e perfeito. Ao ilustrar a face da tela, criei algo fresco e natural, alinhado com a intenção, o propósito e os valores da Be Picky. Embora tenha sido feita digitalmente e, portanto, tenha um acabamento limpo, a execução da ilustração digital pode ser alterada por vários métodos de impressão, texturas de papel e GSM, bem como por formas de impressão esculpidas e trabalhadas à mão.



Figura 7. Esboços iniciais do logotipo da Be Picky, esboçados por mim, (2023).

Impressão em linoleogravura

Uma nova habilidade que adquiri ao longo da duração deste projeto é a impressão em linóleo. O processo de linocut foi descoberto durante a fase de pesquisa, quando eu estava procurando uma maneira de transformar a ilustração digital em uma impressão orgânica e crua. As ilustrações digitais são impressas e levadas para criar um estêncil, que é então usado para traçar uma folha de lino e esculpido para criar um carimbo reutilizável de impressão única (Figura 8). O processo de impressão em linóleo era novo para mim, mas depois de uma pesquisa minuciosa sobre as melhores opções para a execução da minha impressão, os pontos positivos do linóleo superaram os outros métodos alternativos, a impressão em xilogravura e a impressão em tela.

Comecei com uma folha pequena e organizei uma série de contornos fáceis de estêncil para praticar antes de iniciar a sacola de supermercado

reutilizável, o que se mostrou bem-sucedido. Isso me levou a incorporar esse método na garantia da sacola e a ilustrar digitalmente vários estêncis no Illustrator, incorporando as ilustrações, o logotipo e o tipo de exibição usados na marca. Depois de decidir sobre um design, tracei-o no linóleo e comecei a esculpir. O processo foi demorado, mas gratificante. O resultado foi algo que parecia ter vindo da terra e que comunicava muito bem a sensação saudável, orgânica e terrena, mesmo sem a presença de palavras. A linoleogravura se tornou uma mídia pela qual me apaixonei e decidi que queria incorporá-la em mais material de apoio, e rapidamente se tornou uma parte crucial da identidade da marca Be Picky. Isso me levou a criar uma série de carimbos para tornar outros materiais de apoio identificáveis e coesos com as sacolas, como a caixa de apresentação e o papel de seda para embalar os potes de picles, camisetas baby look e outros elementos da marca.



Figura 8. Fotografia do processo de impressão linocut, mostrando o rolo e a tinta, bem como as sacolas acabadas (2023).

Feedback

O feedback continuou sendo uma parte essencial do meu processo de design, pois permitiu uma nova perspectiva e uma visão das áreas do meu projeto que eu poderia ter deixado passar. Isso foi feito por meio de uma série de conselhos, como feedback de colegas, de especialistas e de tutores. O feedback de especialistas foi fornecido por outras pessoas que estavam conduzindo projetos de branding semelhantes ao meu; sua percepção foi valiosa, pois eles entendem os processos diretos, já que eles mesmos estão passando por isso. Como resultado disso, consegui levar meu projeto a novos patamares e achei isso extremamente motivador. Em segundo lugar, o feedback dos colegas foi valioso porque ofereceu a perspectiva de alguém de fora, uma vez que foi dado por alguém que não estava ativamente envolvido no design da marca (Figura 9). Isso me ajudou a entender o que seria eficaz em cenários reais, bem como o que não funcionaria. Por fim, a opinião do tutor foi importante para garantir que eu estivesse cumprindo os requisitos do projeto e foi valiosa para assegurar que eu não estivesse desviando do caminho. Todas as formas de feedback foram realizadas semanalmente, pois isso me permitiu

impulsionar continuamente o projeto e mantê-lo no caminho certo durante todo o processo.

De modo geral, cada método provou ser uma parte crucial do desenvolvimento do meu projeto. Ao identificar e refletir sobre as finalidades que eles servem, pude explicar meus processos de design e comunicar por que eles são um método benéfico e essencial para a criação do projeto.



Figura 9. Feedback dos colegas da classe que recebemos na entrega formativa, na sétima semana deste semestre (2023).

Comentário Crítico

Esta sessão aborda as decisões críticas de design que tomamos para criar uma marca que promove a melhoria da saúde intestinal da sociedade e educa o público-alvo sobre a importância da saúde intestinal e como os picles podem desempenhar um papel crucial.

Solução / Frascos de picles

Após uma pesquisa significativa sobre a questão da saúde intestinal humana, descobri que havia uma demanda para criar uma solução para combater esse problema. Isso se deve ao aumento dos aditivos e à diminuição dos alimentos fermentados presentes em nossas dietas atuais, o que leva à ausência de probióticos e das bactérias boas de que nosso microbioma intestinal precisa para manter a saúde intestinal. Em um mundo de ritmo acelerado, as pessoas querem soluções rápidas e fáceis, algo que possam incluir convenientemente em sua vida diária.

Isso me levou a criar a Be Picky, uma marca educativa baseada em uma série de salgadinhos de picles, disponíveis em três sabores diferentes para atender às preferências do consumidor: pimenta, alho e endro (Figura 10). Os picles são fermentados em uma salmoura composta apenas de ingredientes integrais, água e sal.

A salmoura fermentada o torna rico em probióticos e bactérias de que nossos intestinos estão carentes, resultando em um lanche rápido e fácil de implementar em sua dieta diária. Esses picles não servem apenas como um lanche saudável rápido e fácil, mas também têm o objetivo de educar e conscientizar sobre a importância da saúde intestinal. Isso é feito por meio de uma série de folhetos informativos encadernados na base do pote. O livreto contém fatos cruciais sobre os benefícios de um intestino saudável, seguidos pelo slogan “intestino em um picles? Coloque um picles em seu intestino!” Em seguida, continua com a explicação de como os picles podem beneficiar seu intestino, ilustrada na (Figura 11). O jogo de palavras ajuda a obter uma abordagem leve e divertida para uma questão aparentemente grosseira e desagradável. Esse tom de voz é uma parte crucial da identidade da marca, ajudando-a a permanecer divertida e atraente.



Figura 10. Fotografia dos picles Be Picky. Sabor Chill, Garlie e Dill, (2023).



Figura 11. Tag com informação no pote, para educar os consumidores sobre a saúde intestinal e os benefícios dos pickles (2023).

Identidade da marca

Para tornar cada sabor de pickles facilmente identificável e reconhecível, produzi uma paleta de cores divertida e terrosa para atrair o público-alvo e permanecer em sintonia com a missão saudável da marca. O uso de cores para fazer isso permitiu que os potes permanecessem coesos por meio de outros elementos de design, mas se destacassem individualmente quando necessário. O endro representa as duas cores principais, verde-escuro e amarelo. Essas cores devem ser usadas em outros elementos principais do sistema de design, pois é o sabor padrão estereotipado. Em seguida, a pimenta é rosa escuro e rosa claro, e o alho é branco e marrom escuro. Em cada combinação de cores de sabores, uma cor mais escura e brilhante é combinada com uma neutra clara para dar um toque de cor nos rótulos e permanecer juntas em materiais alternativos da marca para garantir a consistência. Uma série de ilustrações digitais foi criada para ser usada em toda a identidade da marca. Essas ilustrações são compostas pelos ingredientes

presentes nos pickles, bem como por outros símbolos relevantes, como a luz do sol, brilhos e cortes de pickles relevantes para a missão, o objetivo e a identidade da Be Picky. As ilustrações digitais também foram transportadas para os carimbos de impressão em linoleogravura e foram ilustradas para permanecerem orgânicas e parecerem cruas, facilitando a transferência para mídias imperfeitas, como a linoleogravura. O logotipo desenhado à mão e a fonte de exibição foram derivados do estilo ilustrativo, permanecendo orgânicos e com falhas. Isso foi feito estrategicamente para simbolizar a ação direta de ser exigente. Sempre que possível, dentro da tipografia, os contadores abertos, as caudas, os ascendentes e outros recursos tipográficos são alterados para se assemelharem à ação dos dedos de pegar algo. Isso é combinado com o tipo de letra Input Mono, escolhido para combinar efetivamente com a fonte de exibição e trabalhar junto com outros componentes de design.

Vestuário

Pensei estrategicamente ao planejar um material de apoio eficaz, o que me levou a criar uma série para o grupo demográfico escolhido. Consegui incorporar ilustrações na maior parte do material de apoio do projeto e as usei em harmonia com métodos como a impressão em linóleo para criar materiais de apoio, como as sacolas reutilizáveis de supermercado, mostradas na “Figura 8”. A sacola é composta de ilustrações e do logotipo, que são impressos em linóleo para criar texturas orgânicas. Isso foi feito com a intenção de servir como um lembrete de que, ao fazer compras, é importante estar ciente dos alimentos que está colocando na sacola. O que entra na sacola, entra em seu intestino. Junto com a sacola de supermercado, criei um conjunto de camisetas de bebê em linocut. Essas camisetas são uma forma popular de blusa justa, um item de moda popular entre o público feminino atual (Figuras 12 e 13). As camisetas também são impressas em linocut, com uma tira de ingredientes em uma e a frase “I love pickles” na outra. Considerei essa uma maneira bem-humorada, porém estratégica, de usar o tom de voz para encapsular meu público-alvo por meio de material de apoio específico para ele.



Figura 12. Sacola reutilizável com impressão em linoleogravura, fotografada in-situ, (2023).



Figure 13. Camisetas baby look com impressão em linoleogravura, uma com base ilustrativa e outra tipográfica. Fotografado in-situ, (2023).

Marketing

Os métodos de marketing foram considerados intencionais em relação ao grupo demográfico escolhido. Levei em consideração qual plataforma de mídia social era mais popular entre a faixa etária ao selecionar o Instagram, mostrado na (Figura 14). As publicações consistem em fatos sobre o intestino e os picles, bem como em fotografias para exibir materiais de apoio, como picles, sacolas e camisetas baby look.

Uma série de seis pôsteres foi criada para divulgar a Be Picky e aumentar a conscientização da mensagem geral sobre a importância da saúde intestinal. Os pôsteres são emparelhados, um ilustrativo e um tipográfico, e devem ser exibidos lado a lado, como mostra a Figura 15. Além disso, foram criados outdoors como uma forma alternativa dos pôsteres, para serem exibidos sozinhos, conforme mostrado na (Figura 16). Esses cartazes têm curadoria e devem ser colocados em áreas do centro da cidade, bem como em universidades, para chamar a atenção do público jovem que tem uma vida agitada.

Além disso, criei um caminhão de relações públicas para vender e entregar os picles. Esse caminhão foi criado para se destacar e chamar a atenção não só para a marca, mas também para a importância de introduzir picles em sua dieta de uma forma divertida, como mostra a (Figura 17). Descobri que essa é uma forma eficaz de marketing por meio da singularidade das tendências da mídia social e de como a diferença é frequentemente celebrada sob os holofotes da sociedade atual.

Ao longo desta sessão, analisei criticamente o resultado e as decisões de design da Be Picky. Evidenciando as decisões de design e o raciocínio por trás delas, para criar um material de design relevante e útil para atrair e beneficiar o público-alvo. Por fim, por meio de um marketing eficaz e estratégico, a marca conseguirá atingir o público-alvo escolhido e chamar a atenção daqueles que podem se beneficiar e fazer uso do produto da Be Picky.

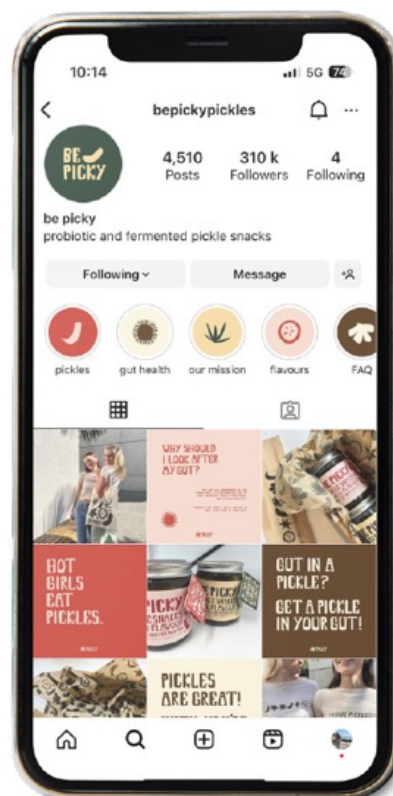


Figura 14. Conta, feed e publicações do Instagram in situ (2023).



Figura 15. Um dos três conjuntos de pôsteres, um ilustrativo e outro tipográfico (2023).



Figura 16. Um dos dois outdoors no local, (2023).



Figura 17. Caminhão de entrega da Be Picky in-situ, (2023).

Conclusão

Durante o projeto, comuniquei como usei o design de comunicação para criar uma identidade de marca projetada para educar jovens adultas sobre a saúde intestinal e incentivar uma alimentação mais saudável.

Durante a primeira sessão, discuti como a pesquisa realizada durante a revisão contextual me permitiu enquadrar e posicionar melhor o projeto, fornecendo um propósito e identificando a demanda por uma solução na área de saúde intestinal. Isso levou aos métodos de design aplicados no projeto e como isso foi relevante para o processo, a fim de criar um resultado de design bem-sucedido. Por fim, a sessão de comentários críticos me permitiu analisar e criticar minhas decisões de design. Isso me ajudou a compartilhar o raciocínio de determinados elementos do projeto final e a comunicá-lo com sucesso.

Ao longo da jornada do projeto, vários obstáculos me fizeram sentir como se estivesse batendo em uma parede com alguns dos meus métodos. Um

exemplo disso foi a experimentação ao aprender a imprimir em linoleogravura. Houve dificuldade na perfeição ao entender e navegar pelos diferentes materiais, tintas e acabamentos para obter o resultado que eu queria. No entanto, foi uma jornada e meia que valeu a pena no final, quando terminei com um resultado que cumpriu seu objetivo.

No futuro, acredito que há um espaço significativo para o crescimento da Be Picky e a expansão do assunto para além dos pickles de pepino. Há uma variedade de frutas e legumes que podem ser conservados em conserva e oferecem benefícios adicionais à saúde, como chucrute e cebola em conserva. Ao ampliar a variedade de soluções oferecidas, haveria mais oportunidades de atingir o público-alvo e criar soluções fáceis para beneficiar a saúde intestinal das pessoas e aumentar a conscientização. Ao longo desse projeto, pude aprender mais sobre mim mesmo e sobre os processos de design que funcionam para mim em minha prática criativa. Estou confiante de que produzi uma solução adequada ao propósito e que beneficiará com sucesso o público-alvo.

References

- Alderson's NZ Made Pickles & Sauces. (n.d.). *Alderson's Crafted Foods*. <https://www.aldersons.co.nz/>
- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Bärebring, L., Palmqvist, M., Winkvist, A., & Augustin, H. (2020). Gender differences in perceived food healthiness and food avoidance in a Swedish population-based survey: a cross sectional study. *Nutrition Journal*, 19(1). <https://doi.org/10.1186/s12937-020-00659-0>
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Gut Health – Nutriscience New Zealand & Australia. (n.d.). *Nutriscience*. <https://www.nutriscience.co.nz/health-protocols/gut-health/>
- GUTXY Knowledge. (2021, June 22). *What Is Gut Health?* <https://www.gutxy.com/knowledge/what-is-gut-health/#:~:text=Typically%2C%20gut%20health%20includes%3A,digestion%20and%20absorption%20of%20food>
- Home Page. (n.d.). Van Holten's. <https://vanholtenpickles.com/> How your gut affects your whole body. (2019, February 15). *Nebraska Med*. <https://www.nebraskamed.com/gastrointestinal-care/how-your-gut-affects-your-whole-body#:~:text=Medical%20experts%20have%20found%20that>
- Kobylewski, S., & Jacobson, M. F. (2012). Toxicology of food dyes. *International Journal of Occupational and Environmental Health*, 18(3), 220–246. <https://doi.org/10.1179/1077352512Z.00000000034>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Louise, C. (2023, May 29). *Influencers go wild for spicy, zero-calorie treat loved by Americans*. Mail Online. <https://www.dailymail.co.uk/health/article-12124459/Inside-Tik-Toks-newest-trend-horrifying-nutritionists-Hot-Pickle.html>
- Met Museum. (2022) *What Is Printmaking?* <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/drawings-and-prints/materials-and-techniques/print-making#:~:text=Printmaking%20is%20an%20artistic%20process,available%20techniques%20to%20include%20screenprinting>
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Not Pickles. (n.d.). Behance. <https://www.behance.net/gallery/107236205/Not-Pickles>
- Phillpott, L. (2019). Recognising the importance of gut health. *AJP. The Australian Journal of Pharmacy*. <https://doi.org/10.3316/informit.278866752666807>

Pickled Definition & Meaning. (n.d.). Dictionary. <https://www.dictionary.com/browse/pickled>

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Tate. (n.d.). *Linocut*. [https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/linocut#:~:text=A%20linocut%20is%20a%20relief,Explosion%20\(1931\)](https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/linocut#:~:text=A%20linocut%20is%20a%20relief,Explosion%20(1931))

Technavio. (n.d.). *Pickles Market Size, Share, Growth, Trends, Industry Analysis Forecast 2027*. Technavio <https://www.technavio.com/report/pickles-market-industry-analysis&pickles>. (n.d.). Studio Sorted. <https://www.studio-sorted.com/work/and-pickles>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Craig, H. (2024). Be Picky: Using communication design to create a brand identity, which is designed to educate young female adults on gut health. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 359-391. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.14>

Ava Rawson

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0002-0309-8923>

avamaer@icloud.com

Ava Rawson is a Communication Design graduate of Auckland University of Technology (AUT) in Auckland, New Zealand. Her research subject examines the connection between diet and academic performance for students through the investigation of the challenges students face, and her own lived experience.

Ava Rawson é formada em Design de Comunicação pela Auckland University of Technology (AUT) em Auckland, Nova Zelândia. Seu tema de pesquisa examina a conexão entre a dieta e o desempenho acadêmico dos alunos por meio da investigação dos desafios que eles enfrentam e de sua própria experiência.

Hungry Minds:

How branding and communication design can educate students on the importance of a healthy diet for academic performance

Keywords

Brain Food, Branding, Digital Illustration, Nutrition, Students.

Abstract

This project considers how branding can educate students on the importance of a healthy diet for academic performance. This article presents a Visual Communication project created through a brand identity, designed to educate teenagers and students on the importance of a nutritious diet for academic performance and encourage healthier food choices. Recognising the challenges that students face when trying to implement healthy meals within their busy schedules, this design outcome serves as a tool in creating an accessible solution to encourage healthier eating. Hungry Minds is a healthy meal kit, full of nutrients and fresh ingredients that help cognitive brain functions such as concentration and creativity. It is a convenient, accessible and inexpensive solution. In recent years, studies have shown there to be an

evident relationship between diet and academic performance amongst students. Due to an increase in affordable and convenient processed meal options, students face a decline in cognitive brain functions used when studying, such as concentration and motivation, resulting in poorer quality of learning and life. However, this can be prevented with an increased intake of healthy nutrients, found in fresh ingredients. Using digital illustration, product design and branding through communication design to create a meal kit brand made to improve cognitive brain functions and educate an audience, catered towards students. This project relates to my personal experiences regarding diet and performance, and how a product like this would provide an accessible solution that would benefit the lives of many.

Introduction

Many students struggle to implement healthy eating within their lives; finding it difficult to find the time, energy, and funds to nourish their body and minds with the correct nutrients. Eating well is a crucial aspect to creating a better headspace for students to have the ability to focus on studying, reduce stress and overall quality of life.

Throughout this article, I will be discussing the various stages and processes of my branding project Hungry Minds over the course of three sessions. In session one, contextual review I will present a number of academic resources that will affirm the background of this project. Included are various

sources of information surrounding scientific studies on how diet impacts academic performance, current meal kit market statistics and research, as well as relevant branding design in relation to this project topic. In session two I will analyse the methods employed within the design process, reflecting on design process leading to the development of the final output. I focus on communicating the relevance of researching, brainstorming, sketching, and digital illustration for the outcome of the design project. Finally, I will critically review and give reasoning to the design decisions made designing the brand Hungry Minds.

Contextual Review

The importance of this project stems from the lack of knowledge and solutions surrounding the importance of a nutritious diet for students, and the battle they face to find meals that offer convenience, affordability, and healthy ingredients. I have noticed this through myself, and by researching peers as we navigate flattening while balancing busy academic schedules and small budgets. This is due to the increase of accessibility

for innutritious, processed pre-packaged meals that take over students' lives because they offer the convenience and cheapness they desire. In this session I will delve into the importance of incorporating proper nutrients within our diet, an analysis of the current market of pre-made meals, and finally discuss the purpose and design of existing meal kit brand identities.

Context around the our diet

Our diet plays a large role in how we perform completing activities throughout our busy schedules. In recent studies, it has been proven that what food we put into our body has an impact on how we perform. The brain is capable of considerably more than we currently use it, and it uses the most energy out of any organ within the body. According to a study by Auckland University (n.d.), enhancing our diet to provide sufficient

nutrients and nourishment allows the brain to do its job properly, and help the rest of the body to perform as it needs to. For optimal performance, the brain needs a continuous stream of nutrients. The maintenance of cognitive processes including memory, focus, attention, and problem-solving depends on several micronutrients like B group vitamins and iron, as well as many polyphenols (Front Public Health, 2023). A diet high in these

nutrients can improve academic performance and learning. As well as the benefits that come with having a nutritious diet, there are also the connotations on our overall day to day lives that comes with living with an unhealthy diet. A study by South Australia Health (n.d.) discusses that in the short term, poor nutrition can contribute to stress, tiredness and our capacity to work, and over time, it can contribute to the risk of developing some illnesses and other health problems such as heart disease, obesity, depression, and osteoporosis.

The importance of proper nutrition for teenagers is assertive within the article by Heathline titled *Healthy Eating For Teens: a Complete Guide*, as a diet high in nutritious foods can benefit their overall health, but a diet that lacks essential nutrients or provides inadequate calorie intake can directly affect cognitive performance, mood, metabolic health, and more (Kubala, 2022). This article also highlights the key food groups to include within your day to day meals such as protein, fat, and fibre-rich carbs.

Diet and Nutrition

An example of ingredients that fall under the term brain food consist of eggs, fatty fish such as salmon, leafy greens, avocado, blueberries, and whole grains. Various foods can target certain areas of the brain and boost aspects that students use during university. According to a study made by Elo Health (Elo Health, 2021), neurotransmitters like serotonin facilitate ongoing communication between the brain and the stomach. The gut's microorganisms produce neurotransmitters like gamma-aminobutyric acid and short-chain fatty acids (butyrate, propionate, and acetate), which are associated with changes in mood, fear, and

stress responses. Concentration is an example of an aspect of the brain that students work during classes and assignments, and the ability to concentrate can be impacted by diets and nutrition. When you skip meals or eat certain foods such as those high in sugar or sodium, you may experience a fogginess and struggle to find energy (EloHealth, 2021). Low glycaemic index foods slowly release glucose into the system, reducing blood sugar fluctuations and enhancing mental clarity. Research demonstrates that food such as berries, almonds, leafy greens, dark chocolate, and fatty fish support the brain's function to concentrate.

Market Analysis

As this project is aimed to create a nutrition brand, it is important that to analyse existing products to ensure that the design can bring something fresh to the market. Supermarkets offer a large supply of frozen pre-made meal options that communicate convenience to consumers who are looking for an easy meal option. Brands such as Watties who offer frozen classic kiwi meals, and easy to heat instructions prioritise affordability with their low prices, making them one of the most well known and popular brands in New Zealand to date. However, a concern with frozen meals is

their nutritional composition. Unfortunately, most ready-made meals are high in energy, saturated fats and sodium and are often low in fibre and micronutrients (Hall, 2022). These brands highlight the demand for ready-made meals, but lacks the use of brain food nutrients catered towards cognitive processes on the market. There is a demand for the convenience of pre-packaged meals, which presents a chance for a design solution to challenge the unhealthy market that currently exists within the meal kit sector. Students and young adults can be educated on the

value of nutritious meals and inspired to choose healthier foods by using communication design. Subscription based meal delivery brands have had a rapid demand in New Zealand. Companies such as My Food Bag (Figure 1) targets households and families by offering a range of recipes that can be delivered straight to their doorstep and cooked to enjoy. My Food Bag is an example of a brand that focuses on nutrition, but limits their products to only be ordered online instead of supermarkets, and offers prices that may not accommodate a student or teenagers budget. There is limited

diversity with these pre-made meal brands, most focusing on convenience and taste appeal, and less about targeting the younger demographic and their needs as they struggle with not getting the right nutrients that their brain needs. I believe there is a demand and opportunity in the market for pre-packaged meals targeted towards students and teenagers. By offering a design solution to assist students in incorporating meals specifically catered towards their cognitive and personal needs, and using communication design to educate on brain food, and encourage nutritious eating.



Figure 1. My Food Bag (2022), box design and marketing to show fresh ingredients within each meal.

Meal Kit Brand Identities

In the study we noticed a lack of variety in the demographic that the product is marketed towards after researching the current meal kit companies. The bulk of these products, which can be found in New Zealand grocers such as Countdown and PaknSave, are marketed towards families and older consumers. Their brand purpose shows no indication or focus towards targeting the younger demographic, and their design systems carry the same values. The brands keep their graphic design mature, with minimal visual elements and a dark colour palette catered towards the older demographic. They tend to stray away from a more youthful approach which limits their desirability for teenagers and young adults. After conducting research on the current market for various pre-packaged meal options within New Zealand, there are a few notable ones that stood out as they prioritised convenience and nutrition for their consumers with a modern branding style.

HelloFresh is a business that offers subscription based meal packages that get delivered straight to your door, diminishing the hassle of grocery shopping and providing households with nutrient ingredients and home cooked meals (Hello Fresh, n.d.). Digging into healthy pre-made meal options, Jess's Underground Kitchen is a New Zealand based brand created by Jess and focused on freshly cooked, healthy convenience food. Created not to intentionally fill the gap in the market for healthy meal kits, but just cooking the food she loves (Jess's Underground Kitchen, n.d.). The use of warm colours and personalised typefaces creates an inviting homey feeling, visually communicating the brands values of using fresh ingredients and personally plating each meal by hand. After researching, I can see that creating a point of difference in the branding and approach of meal kit products can be a tool for success within the market.

Design Case Studies

Alongside this research, I found it beneficial to look into brands that prioritised encouraging healthier eating amongst consumers. An example of a company that implements these values is Pick Me Up designed with the purpose to boost consumption of ready to eat meals made with fresh ingredients. Their visual identity is what drew me in to begin with, as their branding is inspired by the vegetables they use within their dishes. The use of character design and wordplay appeals to the younger generation, while also keeping relevant to the brand theme and visually communicates (Pick Me Up, 2022). Pick Me Up approached their brand in a youthful, and fun way yet kept all of their designs relevant to their overall mission (Figure 2).

They strayed away from the generic blunt colours and visuals to appeal to a wider audience. The brand highlights the desire for ready made meals, but demonstrates they do not need to be heavily processed in order to be efficient for the consumer. Another brand I found interesting was Peasy, who created a line of vegan meal kits, aiming to convince more people to reduce meat consumption by offering alternative plant based protein sourced from peas (Figure 3). Their brand wants to prove that going vegan doesn't mean spending hours on cooking, and their use of character design and playful wordplay widens their audience from primarily the older demographic to the more curious and trend driven younger generation (Peasy, 2022).



Figure 2. Pick Me Up (2022), pre-packaged meal kits, focused on encouraging healthy eating with playful design.

Throughout this project, I aim to employ communication design strategies tailored towards students who are seeking solutions to combat the convenience of unhealthy eating, while keeping to that affordability and convenience that current pre-made meal brands offer. According to a study by The University of Canterbury, many students struggle to nourish themselves well, due to many different barriers and constraints such as time, money and convenience making them the perfect target market for a health based meal kit (Walsh, 2014). I aim to draw their attention to

METHODOLOGY

There are certain areas within my design process that benefit and help me to reach the most successful performance outcome. Within this project, I have responded to the practice-led methodology. Methodology is a group of approaches that have been selected and arranged to create a strategy of execution. The use of the practice-led approach as a capstone project in Communication Design undergraduate programmes has been recently discussed in Ardern & Mortensen Steagall (2023), Brown & Mortensen Steagall (2023),



Figure 3. Peasy (2022), pre-packaged vegan meal kits designed to prove that going vegan does not have to be hard.

healthier alternatives to the typical pre-packaged supermarket meals by leveraging their pre-existing interest in shopping for price and convenience.

In this session have also analysed the current meal kit market, and how there is room for growth and diversity as these products continue to grow in popularity. Finally, I have touched on the existing meal kit brands within the market, and companies that stand out based on the brands vision, purpose, and design appeal.

Chambers & Mortensen Steagall (2023), Falconer & Mortensen Steagall (2023), Lum & Mortensen Steagall (2023), Mortensen Steagall & Grieve (2023), Li & Mortensen Steagall (2023), Lewis & Mortensen Steagall (2023), and Shan & Mortensen Steagall (2023), Wilson & Tavares, (2023).

The methodology in this example linked to this article is the collection of procedures that were employed to obtain the result. The main methods that will be touched on are researching, brainstorming, feedback, sketching, and digital illustrations.

Research

A valuable method that helped me to begin the design process was researching the current market, including supermarkets that would stock these meal kit products, and established companies (Figure 4). In terms of the process for Hungry Minds, research is the most important aspect I need to conduct for a project. Research helped me to grasp what the chosen topic is about and develop knowledge around what I am designing. By obtaining knowledge surrounding the project created an empathetic design outcome. Conducting the research on what is already established within the market field helps me to see what is successful, what my competitors look like, and if there is a gap within the market. I found this process to be beneficial to inspire and organise ideas at the beginning of the process, as I was able to see the purpose of the meals marketed to consumers, and what were their successful features that increased their desirability. I also looked at the packaging of these products from a visual design aspect by analysing their colour, type, and illustration choices. This helped to ensure the originality would stand out amongst existing products.

Alongside the design and market research, I carried out academic research utilising resources such as Google Scholar and academic diet and nutrition articles to furthermore support the bridge between students' learning ability and diet.



Figure 4. Conducting supermarket research on existing pre-made meal companies within the market.

Brainstorms

Brainstorm is a process I have held throughout my design career, as it helps to see all viable options I have thought about in one place. According to a study by TWI Ltd, brainstorming is described as a method of generating ideas and sharing knowledge to solve a particular commercial or technical problem, in which participants are encouraged to think without interruption (TWI Ltd, n.d). This brainstorm process encourages the creative thinking by allowing me to take an informal approach; it is a space where every idea is taken into consideration.

This method includes rough sketching, key words, and writing to expand on ideas. I find this to be a valuable form of visualisation to complete at the beginning of a project, as when I get further into a project it can be easy to forget initial and relevant ideas. This method was important, as I sometimes can not verbally communicate ideas well, so I can visually scribble ideas both through an analogue and digital process. Brainstorming has impacted aspects of Hungry Minds including the layouts and collateral choices.

Feedback

Feedback from peers and like-minded designers has also been a beneficial method to the development of Hungry Minds. It enables for communication from new eyes that can help me gain insight into how my project communicates to an audience, I believe that input from my peers and other like-minded designers is extremely valuable to my workflow. I frequently get a sense of immobility and uncertainty while I work on a project, wondering if the course it is taking is the right one. Feedback allows me time to refresh

myself with different perspectives of the project and reflect on design decisions. I also valued feedback received from other parties, such as the specific target audience of the project. The demographic for this project is university students and teenagers who are flatting in Auckland, the most influential and impacted age. Finally, lecturers input was valuable to stay on track with the project requirements, and helping me consider each steps for the project.

Sketching



Figure 5. Initial sketches created for poster designs and concepts (2023).

Sketching is a tool that I have found to be very beneficial to be implemented from the planning stage, all the way to the final outcome. I find sometimes I struggle to verbally communicate my ideas through conversation or writing, so by visually talking through my ideas by sketching, I can plan and see what works before jumping into properly digitalising concepts and adding extensive detail. It is easy for me to get frustrated working with layouts and design ideas when no previous sketched drafts were created, as I feel like the designs need to be perfect and finalised instantly when designing digitally. Additionally, when drawing straight onto a computer the process can be very time consuming and overall discouraging, leading to the loss of an idea. This is why I currently implement roughly sketching all possible outcomes (Figure 5), annotating as I go. I let my brain run free and slowly develop as I create an organic flow.

Digital Illustrations

Following on from sketching, I have implemented digital illustration through applications such as Indesign and Procreate. Illustration has always been my most advanced skill within my design practice, so I have applied it consistently throughout the project to communicate the themes, relationships, and purpose. Once I have created a rough draft of possible ideas and outcomes, I transfer them to the Ipad to refine. Utilising an Ipad and Apple pen into the design process has allowed me the freedom of sketching by hand, but with the ease transfer it the the possibilities of digital technology. With the Ipad and Apple pen I was able to combine the hand drawing with the practicality of digital tools (Figure 6). This process allowed the illustrations to keep to the organic flow of the project, while being high in detail and quality. I felt that the hand drawn style matched best with this project's theme, as it is centred around communicating to students the importance of healthy foods, so I felt it works best to create a youthful voice. I incorporate the application Indesign to smooth over any jagged lines or missed patches of colour from my imported illustrations, aswell as work in the background colour and extra elements such as the logo to complete my designs. This ensures I create the desired outcome that flows cohesively throughout various outputs.

In this methodology session I have highlighted key methods that have played a role in the design outcome of this project by reflecting on

their purpose, and why they are worked. Such as the research method which helped me develop my understanding of the design process.



Figure 6. An illustration for the project created on Procreate using the Ipad and Apple Pencil (2023).

CRITICAL COMMENTARY

This session discusses how design choices can result in beneficial and practical ways to improve society's understanding of the

benefits of a healthy diet, and how meal kits can assist students to get the proper nutrients to boost their academic performance.

Meal Kits

After extensive research about the impact diet has on a student's academic performance and why it is not educated more heavily, it further pushed the impression that these resources were simply not reaching the desired target market. This encouraged me to create a project that aims to educate, provide students with a solution, and encourage healthier and beneficial choices. Hungry Minds uses alliteration to create an informative and playful tone by incorporating the 'hungry' to represent the food aspect, and minds to represent the audience element.

This project Hungry Minds is a brand centered around a line of meal kits that support the cognitive brain functions students implement while at university: concentration, creativity, energy, and motivation. The meal kits are created using specific foods that hold nutrients known to improve complex brain activities used by students at university (Figure 7). These include good source of potassium, which helps energy levels as potassium diminishes fatigue and weakness. Not only do these meal kits serve as a nutritious, quick, and affordable meal option, they are intended to educate and raise awareness on the importance of diet in relation to academic success. This is done through a section of information at the back of the meal kit labels. This information provides details as to why the ingredients within the kits were chosen in regards to their nutritional qualities, and what brain activity this meal will benefit, followed by recommendations to eat this meal before class or as a late night study fuel. The youthful suggestions of when and where to eat the meal helps to achieve a relatable omniscience to students who know the reality of fitting meals in while studying. This friendly tone of voice is vital to keeping the brand identity appealing rather than uninviting and boring to the selected audience.



Figure 7. Hungry Minds meal kit packaging design series 1 and 2.

Brand Identity

To create the overall tone of the brand, I produced an organic based colour palette to attract the target audience and keep to the overall health focused mission of Hungry Minds. The colours work together throughout the collaterals created, and are used to highlight certain elements when paired together. Keeping to a simple colour palette allows the visual details such as the illustrations which are full of vibrant colours to shine. A series of digital illustrations were created to be used throughout the brand identity. These illustrations are made up of the ingredients used within the meal kits, as well as characters to represent the students the brand is targeting and other symbols such as books and pens to stay relevant to Hungry Minds' audience. These illustrations were hand drawn using an apple pen on Procreate, and transferred to a computer for final touch ups. The illustrations are made to feel youthful and fun, with minimal detail and bright colours to connect with the audience and be easy to bring across all different collaterals seamlessly. Keeping to a specific illustration style and colour palette allows

all elements to work together effectively across all collaterals. The hand drawn aspect creates a playful feeling, and is carried through to the display type found on the meal kit labels. The titles for the meals are roughly sketched, creating cohesivity between the illustrations and typeface. This is paired with the carefully considered heading and body copy typeface PestoFresco, chosen based on its playful style that mimics a handwritten aesthetic in order to effectively work alongside the other visual elements. The logo was spun off the organic health theme of the brand, yet follows a simpler approach in order to work within any design and colour scheme. It mimics a stamp, such as one you would see on an organic produce box. The design implements a key slogan for the brand, which is "fuel your brain", communicating that the ingredients within the meal kit will give you the fuel you need to reach your best academic performance. This is written using the PestoFresco typeface, ensuring cohesivity amongst all design elements.

Marketing

The use of marketing strategies was carefully considered with my target audience in mind. I took into consideration what media is most used amongst the age demographic of my target audience, and selected Instagram as the most popular form of social media teenagers use for news and information. A social media presence for the brand Hungry Minds allows for daily updates, tips, and facts that will reach the target audience at a large scale (8). The posts consist of nutrition facts, as well as relevant illustrations to keep the audience interested and advertise the brand.

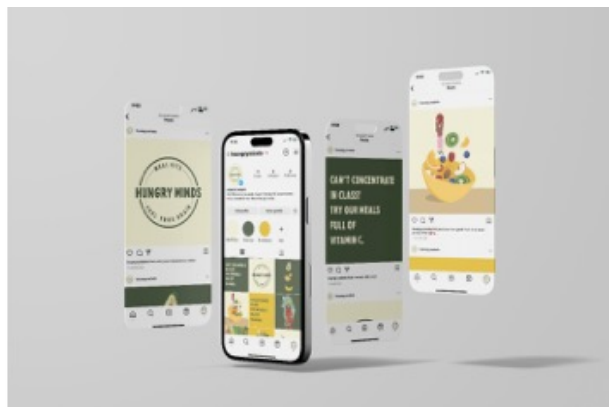


Figure 8. Hungry Minds instagram page design and posts.

A series of seven posters were created to advertise Hungry Minds and educate on the overall message around the importance of a healthy diet for students in relation to their academic performance. Posters are mixed between decorative designs to visually communicate the relation between students and food, and educational posters that detail specific nutrients and their benefits in regards to education (Figure 9). Scale was important when creating these posters, as the relationship between the large playful illustrations and bright colour palette created eye-catching designs that will be easily recognisable by those who pass by. These are intended to be placed around city centre areas, as well as supermarkets, malls, and universities to ensure they reach the target audience. In relation, billboards were also developed in addition to the posters. These provide advertisements at a larger scale, and stand alone rather than as a series.

I thought strategically as to what collateral would work best for the project theme, and target audience. Supermarket bags were created as a strategic collateral, as with the help of this bag,

customers can carry a reminder with them when they purchase at a store or supermarket (Figure 10). Because what goes in the bag also goes in the user's body, the idea is to make people feel more mindful of what they purchase when shopping for ingredients. Since tote bags are a common accessory among students, the bag is also pertinent to the target market. The supermarket tote bags are made using the brand logo and vinyl, which is heat pressed on to create a sleek and detailed outcome. They are sustainable with their reusable feature, as well as useful as collateral that matches the brands theme.

Throughout this session, I have critically reviewed the design decisions of Hungry Minds, and given reasoning to support the final outcome. I have evidenced the design decisions used to create relevant design collateral to appeal and educate the chosen target audience. Finally, through calculated marketing strategies, Hungry Minds will be able to reach the younger demographic and those who could benefit from the product as a solution to combat unhealthy eating decisions.



Figure 9. Hungry Minds poster series I created to inform on certain nutrients and their benefits.



Figure 10. Hungry Minds poster and supermarket bag.

CONCLUSION

Over the term of this project, I aimed to employ Communication design conventions to create a brand identity designed to educate teenagers and students on the importance of a nutritious diet for academic performance and encourage healthier food choices.

Within the first session, it was discussed how the contextual review helped me to affirm a demand for a solution for accessible nutritious meal options that cater towards students needs, and allowed me to position the project within the market as a product that holds purpose. I then communicated the primary design methods used within the process, and how they worked together to create a successful design output. Finally, the critical commentary session allowed me to analyse the design decisions made within the project, and give reasoning towards their purpose and relevance towards the final design outcome.

Throughout the project journey, there were various challenges to overcome. An example of this was experimenting with materials to find the best output. A collateral that took time to perfect was the supermarket bags, as various methods were implemented before reaching the final outcome. Lino

cutting was the initial idea for how to incorporate the designs on the bag, but this turned out to not be the right decision once executed. The texture the ink and print created once transferred on to the bag had a vast contrast to the current illustration and design style of the brand. This took me back to square one, but thankfully I was able to develop a solution using vinyl and heat pressing to the design of the bag. This method was time efficient, and resulted in a sleek design pressed onto the tote bag that matched the brands design style perfectly.

In the future, I believe there are definitely areas within the project Hungry Minds that could be developed further. Looking at the target audience and knowing what they prioritise, implementing an online subscription based feature to the project could increase the brand's convenience for students who juggle a busy schedule. By broadening the outputs to online rather than only physical, it could increase accessibility and encouragement for students by diminishing the need to go to the store to purchase the product, and instead have it delivered straight to their door. Throughout this project, I was able to develop an understanding of my own creative practice and what my design process looks like.

Hungry Minds: como a marca e o design de comunicação podem educar alunos sobre a importância de uma dieta saudável para o desempenho acadêmico

Palavras-chave

Brain Food, Branding, Ilustração digital,
Nutrição, Estudantes.

Resumo

Este projeto considera como a marca pode educar os alunos sobre a importância de uma dieta saudável para o desempenho acadêmico. Este artigo apresenta um projeto de Comunicação Visual criado por meio de uma identidade de marca, concebido para educar adolescentes e estudantes sobre a importância de uma dieta nutritiva para o desempenho acadêmico e incentivar escolhas alimentares mais saudáveis. Reconhecendo os desafios que os alunos enfrentam ao tentar implementar refeições saudáveis em suas agendas lotadas, esse resultado de design serve como uma ferramenta para criar uma solução acessível para incentivar uma alimentação mais saudável. O Hungry Minds é um kit de refeição saudável, repleto de nutrientes e ingredientes frescos que ajudam as funções cognitivas do cérebro, como concentração e criatividade. É uma solução conveniente, acessível e econômica. Nos últimos anos, estudos demonstraram que há

uma relação evidente entre a dieta e o desempenho acadêmico dos alunos. Devido ao aumento das opções acessíveis e convenientes de refeições processadas, os alunos enfrentam um declínio nas funções cognitivas do cérebro usadas nos estudos, como concentração e motivação, resultando em uma qualidade de aprendizado e de vida inferior. No entanto, isso pode ser evitado com uma maior ingestão de nutrientes saudáveis, encontrados em ingredientes frescos. Usando ilustração digital, design de produto e branding por meio de design de comunicação para criar uma marca de kit de refeição feita para melhorar as funções cognitivas do cérebro e educar um público, voltado para estudantes. Este projeto está relacionado às minhas experiências pessoais com relação à dieta e ao desempenho, e como um produto como esse forneceria uma solução acessível que beneficiaria a vida de muitos.

Introdução

Muitos estudantes lutam para implementar uma alimentação saudável em suas vidas, achando difícil encontrar tempo, energia e recursos financeiros para nutrir o corpo e a mente com os nutrientes corretos. Comer bem é um aspecto crucial para criar um espaço mental melhor para que os alunos tenham a capacidade de se concentrar nos estudos, reduzir o estresse e a qualidade de vida em geral.

Ao longo deste artigo, discutirei os vários estágios e processos do meu projeto de branding Hungry Minds no decorrer de três sessões. Na primeira sessão, revisão contextual, apresentarei vários recursos acadêmicos que confirmarão o histórico

deste projeto. Estão incluídas várias fontes de informação sobre estudos científicos a respeito de como a dieta afeta o desempenho acadêmico, estatísticas e pesquisas atuais sobre o mercado de kits de refeição, bem como o design de marca relevante em relação ao tópico deste projeto. Na segunda sessão, analisarei os métodos empregados no processo de design, refletindo sobre o processo de design que levou ao desenvolvimento do resultado final. Concentro-me em comunicar a relevância da pesquisa, do brainstorming, do esboço e da ilustração digital para o resultado do projeto de design. Por fim, analisarei criticamente e fundamentarei as decisões de design tomadas para projetar a marca Hungry Minds.

Revisão Contextual

A importância deste projeto decorre da falta de conhecimento e de soluções em torno da importância de uma dieta nutritiva para os alunos e da batalha que eles enfrentam para encontrar refeições que ofereçam conveniência, preços acessíveis e ingredientes saudáveis. Percebi isso por mim mesma e por meio de pesquisas com colegas, pois navegamos em flatting enquanto equilibramos agendas acadêmicas ocupadas e orçamentos pequenos.

Isso se deve ao aumento do acesso a refeições pré-embaladas processadas e desnutridas que tomam conta da vida dos alunos porque oferecem a conveniência e o preço baixo que eles desejam. Nesta sessão, abordarei a importância de incorporar nutrientes adequados em nossa dieta, uma análise do mercado atual de refeições pré-fabricadas e, por fim, discutirei a finalidade e o design das identidades das marcas de kits de refeição existentes.

Contexto de nossa dieta

Nossa dieta desempenha um papel importante na forma como realizamos atividades completas em nossas agendas lotadas. Em estudos recentes, foi comprovado que os alimentos que colocamos em nosso corpo têm um impacto sobre o nosso desempenho. O cérebro é capaz de fazer muito mais do que usamos atualmente e consome a maior parte da energia de qualquer órgão do corpo.

De acordo com um estudo da Universidade de Auckland (n.d.), melhorar nossa dieta para fornecer nutrientes e nutrição suficientes permite que o cérebro faça seu trabalho adequadamente e ajuda o resto do corpo a ter o desempenho necessário. Para um desempenho ideal, o cérebro precisa de um fluxo contínuo de nutrientes. A manutenção dos processos cognitivos, incluindo memória,

foco, atenção e solução de problemas, depende de vários micronutrientes, como vitaminas do grupo B e ferro, além de muitos polifenóis (Front Public Health, 2023). Uma dieta rica nesses nutrientes pode melhorar o desempenho acadêmico e o aprendizado. Além dos benefícios de ter uma dieta nutritiva, há também as conotações em nosso dia a dia geral que advêm de uma dieta não saudável. Um estudo da South Australia Health (n.d.) discute que, a curto prazo, a má nutrição pode contribuir para o estresse, o cansaço e a nossa capacidade de trabalho e, com o tempo, pode contribuir para o risco de desenvolver algumas doenças e outros problemas de saúde, como doenças cardíacas, obesidade, depressão e osteoporose.

A importância de uma nutrição adequada para os adolescentes é afirmada no artigo da Heathline intitulado *Healthy Eating For Teens: a Complete Guide* (Alimentação saudável para adolescentes: um guia completo), pois uma dieta rica em alimentos nutritivos pode beneficiar a saúde em geral, mas uma dieta que carece de nutrientes essenciais ou fornece uma ingestão inadequada de calorias pode afetar diretamente o desempenho cognitivo, o humor, a saúde metabólica e muito mais (Kubala, 2022). Este artigo também destaca os principais grupos de alimentos a serem incluídos em suas refeições diárias, como proteínas, gorduras e carboidratos ricos em fibras.

Dieta e nutrição

Um exemplo de ingredientes que se enquadram no termo “alimento para o cérebro” são os ovos, peixes gordurosos como o salmão, folhas verdes, abacate, mirtilos e grãos integrais. Vários alimentos podem atingir determinadas áreas do cérebro e melhorar aspectos que os alunos usam durante a universidade. De acordo com um estudo realizado pela Elo Health (Elo Health, 2021), neurotransmissores como a serotonina facilitam a comunicação contínua entre o cérebro e o estômago. Os microrganismos do intestino produzem neurotransmissores como o ácido gama-aminobutírico e ácidos graxos de cadeia curta (butirato, propionato e acetato), que estão associados a mudanças de humor, medo

e respostas ao estresse. A concentração é um exemplo de um aspecto do cérebro que os alunos trabalham durante as aulas e as tarefas, e a capacidade de concentração pode ser afetada por dietas e nutrição. Quando você pula refeições ou ingere certos alimentos, como os ricos em açúcar ou sódio, pode sentir uma nebulosidade e ter dificuldade para encontrar energia (Elo Health, 2021). Os alimentos com baixo índice glicêmico liberam lentamente a glicose no sistema, reduzindo as flutuações de açúcar no sangue e melhorando a clareza mental. Pesquisas demonstram que alimentos como frutas silvestres, amêndoas, folhas verdes, chocolate amargo e peixes gordurosos ajudam o cérebro a se concentrar.

Análise de mercado

Como o objetivo deste projeto é criar uma marca de nutrição, é importante analisar os produtos existentes para garantir que o design possa trazer algo novo para o mercado. Os supermercados oferecem uma grande oferta de opções de refeições pré-fabricadas congeladas que comunicam conveniência aos consumidores

que estão procurando uma opção de refeição fácil. Marcas como a Watties, que oferece refeições clássicas de kiwi congeladas e instruções fáceis de aquecer, priorizam a acessibilidade com seus preços baixos, o que a torna uma das marcas mais conhecidas e populares da Nova Zelândia até o momento. Entretanto, uma preocupação

com as refeições congeladas é sua composição nutricional. Infelizmente, a maioria das refeições prontas é rica em energia, gorduras saturadas e sódio e, com frequência, tem baixo teor de fibras e micronutrientes (Hall, 2022). Essas marcas destacam a demanda por refeições prontas, mas carecem do uso de nutrientes de alimentos para o cérebro voltados para os processos cognitivos no mercado. Há uma demanda pela conveniência de refeições pré-embaladas, o que apresenta uma chance de uma solução de design para desafiar o mercado não saudável que existe atualmente no setor de kits de refeição. Estudantes e jovens adultos podem ser educados sobre o valor de refeições nutritivas e inspirados a escolher alimentos mais saudáveis usando o design de comunicação. As marcas de entrega de refeições por assinatura tiveram uma rápida demanda na Nova Zelândia. Empresas como a My Food Bag (Figura 1) têm como alvo residências e famílias, oferecendo uma variedade de receitas que podem ser entregues diretamente na porta de casa e

preparadas para serem saboreadas. A My Food Bag é um exemplo de marca que se concentra em nutrição, mas limita seus produtos a serem encomendados somente on-line, em vez de em supermercados, e oferece preços que podem não se adequar ao orçamento de um estudante ou adolescente. Há uma diversidade limitada nessas marcas de refeições pré-fabricadas, a maioria focada na conveniência e no apelo do sabor, e menos em visar o público jovem e suas necessidades, já que eles lutam para não obter os nutrientes certos de que seu cérebro precisa. Acredito que há uma demanda e uma oportunidade no mercado de refeições pré-embaladas voltadas para estudantes e adolescentes. Ao oferecer uma solução de design para ajudar os alunos a incorporar refeições especificamente voltadas para suas necessidades cognitivas e pessoais, e ao usar o design de comunicação para educar sobre alimentos para o cérebro e incentivar uma alimentação nutritiva.



Figura 1. My Food Bag (2022), design e marketing da caixa para mostrar ingredientes frescos em cada refeição.

Identidades de marca de kits de refeição

No estudo, notamos uma falta de variedade no grupo demográfico para o qual o produto é comercializado depois de pesquisar as atuais empresas de kits de refeição. A maior parte desses produtos, que podem ser encontrados em mercearias da Nova Zelândia, como a Countdown e a PaknSave, é comercializada para famílias e consumidores mais velhos. O objetivo de suas marcas não mostra nenhuma indicação ou foco para atingir o público mais jovem, e seus sistemas de design carregam os mesmos valores. As marcas mantêm seu design gráfico maduro, com elementos visuais mínimos e uma paleta de cores escuras voltada para o público mais velho. Elas tendem a se afastar de uma abordagem mais jovem, o que limita sua conveniência para adolescentes e jovens adultos. Depois de realizar uma pesquisa sobre o mercado atual de várias opções de refeições pré-embaladas na Nova Zelândia, há algumas notáveis que se destacaram por priorizarem a conveniência e a nutrição para seus consumidores com um estilo de marca moderno. A HelloFresh é uma empresa que oferece

pacotes de refeições por assinatura que são entregues diretamente na sua porta, diminuindo o incômodo das compras de supermercado e fornecendo às famílias ingredientes nutritivos e refeições caseiras (Hello Fresh, n.d.).

Aprofundando-se nas opções de refeições pré-preparadas saudáveis, a Jess's Underground Kitchen é uma marca neozelandesa criada por Jess e focada em alimentos de conveniência saudáveis e preparados na hora. Criada não para preencher intencionalmente a lacuna no mercado de kits de refeições saudáveis, mas apenas para cozinhar os alimentos que ela adora (Jess's Underground Kitchen, n.d.). O uso de cores quentes e fontes personalizadas cria uma sensação caseira e convidativa, comunicando visualmente os valores da marca de usar ingredientes frescos e preparar pessoalmente cada refeição à mão. Depois de pesquisar, posso ver que criar um ponto de diferença na marca e na abordagem dos produtos de kits de refeição pode ser uma ferramenta para o sucesso no mercado.

Estudos de caso de design

Juntamente com essa pesquisa, achei benéfico analisar as marcas que priorizavam o incentivo a uma alimentação mais saudável entre os consumidores. Um exemplo de empresa que implementa esses valores é a Pick Me Up, criada com o objetivo de aumentar o consumo de refeições prontas feitas com ingredientes frescos. Sua identidade visual foi o que me atraiu no início, pois a marca é inspirada nos vegetais que são usados nos pratos. O uso de design de personagens e jogos de palavras atrai a geração mais jovem, ao mesmo tempo em que se mantém relevante para o tema da marca e se comunica visualmente (Pick Me Up, 2022). A Pick Me Up abordou sua marca de uma forma jovem e divertida, mas manteve todos os designs relevantes para sua missão geral (Figura 2). Eles se afastaram

das cores e visuais genéricos e sem corte para atrair um público mais amplo. A marca destaca o desejo de refeições prontas, mas demonstra que elas não precisam ser muito processadas para serem eficientes para o consumidor. Outra marca que achei interessante foi a Peasy, que criou uma linha de kits de refeições veganas, com o objetivo de convencer mais pessoas a reduzir o consumo de carne, oferecendo uma alternativa de proteína vegetal proveniente de ervilhas (Figura 3). A marca quer provar que se tornar vegano não significa gastar horas cozinhando, e o uso de design de personagens e jogos de palavras lúdicos amplia o público, que vai desde o grupo demográfico mais velho até a geração mais jovem, mais curiosa e voltada para as tendências (Peasy, 2022).



Figura 2. Pick Me Up (2022), kits de refeição pré-embalados, focados no incentivo à alimentação saudável com design lúdico.



Figura 3. Peasy (2022), kits de refeições veganas pré-embaladas projetadas para provar que se tornar vegano não precisa ser difícil.

Ao longo deste projeto, pretendo empregar estratégias de design de comunicação adaptadas aos alunos que estão buscando soluções para combater a conveniência de uma alimentação não saudável, ao mesmo tempo em que mantenho a acessibilidade e a conveniência que as marcas atuais de refeições pré-fabricadas oferecem. De acordo com um estudo da Universidade de Canterbury, muitos estudantes lutam para se alimentar bem devido a muitas barreiras e restrições diferentes, como tempo, dinheiro e conveniência, o que os torna o mercado-alvo perfeito para um kit de refeição saudável (Walsh, 2014). Meu objetivo é chamar a

atenção deles para alternativas mais saudáveis às típicas refeições pré-embaladas de supermercado, aproveitando seu interesse preexistente em comprar por preço e conveniência.

Nesta sessão, também analisei o mercado atual de kits de refeição e como há espaço para crescimento e diversidade à medida que esses produtos continuam a crescer em popularidade. Por fim, abordei as marcas de kits de refeição existentes no mercado e as empresas que se destacam com base na visão, no objetivo e no apelo do design das marcas.

METODOLOGIA

Há certas áreas em meu processo de design que me beneficiam e me ajudam a alcançar o resultado de desempenho mais bem-sucedido. Neste projeto, respondi à metodologia orientada pela prática. A metodologia é um grupo de abordagens que foram selecionadas e organizadas para criar uma estratégia de execução. O uso da abordagem orientada pela prática como projeto principal em programas de graduação em Design de Comunicação foi discutido recentemente em Ardern & Mortensen Steagall (2023), Brown & Mortensen Steagall (2023), Chambers & Mortensen

Steagall (2023), Falconer & Mortensen Steagall (2023), Lum & Mortensen Steagall (2023), Mortensen Steagall & Grieve (2023), Li & Mortensen Steagall (2023), Lewis & Mortensen Steagall (2023) e Shan & Mortensen Steagall (2023), Wilson & Tavares, (2023).

A metodologia neste exemplo deste artigo é o conjunto de procedimentos que foram empregados para obter o resultado. Os principais métodos que serão abordados são pesquisa, brainstorms, feedback, esboços e ilustrações digitais.

Pesquisa

Um método valioso que me ajudou a iniciar o processo de design foi a pesquisa do mercado atual, incluindo supermercados que estocariam esses produtos de kit de refeição e empresas estabelecidas (Figura 4). Em termos do processo para a Hungry Minds, a pesquisa é o aspecto mais importante que preciso conduzir em um projeto. A pesquisa me ajudou a entender o que é o tópico escolhido e a desenvolver conhecimento sobre o que estou projetando. O fato de obter conhecimento sobre o projeto criou um resultado de design empático. Realizar a pesquisa sobre o que já está estabelecido no mercado me ajuda a ver o que é bem-sucedido, como são meus concorrentes e se há uma lacuna no mercado. Considerei esse processo benéfico para inspirar e organizar ideias no início do processo, pois pude ver o objetivo das refeições comercializadas para os consumidores e quais eram as características bem-sucedidas que aumentavam sua conveniência. Também observei a embalagem desses produtos sob o aspecto do design visual, analisando suas escolhas de cor, tipo e ilustração. Isso ajudou a garantir que a originalidade se destacasse entre os produtos existentes.

Além do design e da pesquisa de mercado, realizei uma pesquisa acadêmica utilizando recursos como o Google Scholar e artigos acadêmicos sobre dieta e nutrição para apoiar ainda mais a ponte entre a capacidade de aprendizagem dos alunos e a dieta.



Figura 4. Realização de pesquisa de supermercado sobre as empresas de refeições pré-fabricadas existentes no mercado.

Brainstorms

Brainstorming é um processo que mantive durante toda a minha carreira de design, pois ajuda a ver todas as opções viáveis em que pensei em um único lugar. De acordo com um estudo da TWI Ltd, o brainstorming é descrito como um método de geração de ideias e compartilhamento de conhecimento para resolver um problema comercial ou técnico específico, no qual os participantes são incentivados a pensar sem interrupção (TWI Ltd, n.d). Esse processo de brainstorming incentiva o pensamento criativo, permitindo que eu adote uma abordagem informal; é um espaço em que todas as ideias

são levadas em consideração. Esse método inclui esboços, palavras-chave e escrita para expandir as ideias. Acho que essa é uma forma valiosa de visualização a ser concluída no início de um projeto, pois quando me aprofundo em um projeto, pode ser fácil esquecer as ideias iniciais e relevantes. Esse método foi importante, pois, às vezes, não consigo comunicar bem as ideias verbalmente, de modo que posso escrevê-las visualmente por meio de um processo analógico e digital. O brainstorming afetou aspectos da Hungry Minds, inclusive os layouts e as escolhas de materiais de apoio.

Feedback

O feedback de colegas e designers com ideias semelhantes também foi um método benéfico para o desenvolvimento da Hungry Minds. Acredito que a opinião de meus colegas e de outros designers com ideias semelhantes é extremamente valiosa para meu fluxo de trabalho. Frequentemente tenho uma sensação de imobilidade e incerteza enquanto trabalho em um projeto, perguntando-me se o rumo que ele está tomando é o correto. O feedback me dá tempo para me atualizar com

diferentes perspectivas do projeto e refletir sobre as decisões de design. Também valorizei o feedback recebido de outras partes, como o público-alvo específico do projeto. O público-alvo desse projeto são estudantes universitários e adolescentes que estão morando em Auckland, a idade mais influente e impactada. Por fim, a contribuição dos palestrantes foi valiosa para manter o controle dos requisitos do projeto e me ajudar a considerar cada etapa do projeto.

Esboço

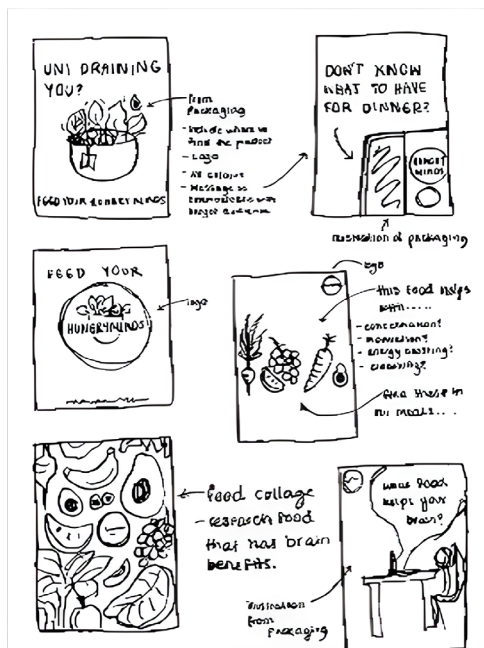


Figura 5. Esboços iniciais criados para designs e conceitos de pôsteres (2023).

O esboço é uma ferramenta que considero muito útil para ser implementada desde o estágio de planejamento até o resultado final. Às vezes, tenho dificuldade de comunicar verbalmente minhas ideias por meio de conversas ou da escrita, por isso, ao falar visualmente sobre minhas ideias por meio de esboços, posso planejar e ver o que funciona antes de começar a digitalizar adequadamente os conceitos e adicionar detalhes extensos. É fácil para mim ficar frustrado ao trabalhar com layouts e ideias de design quando não foram criados rascunhos prévios, pois sinto que os designs precisam ser perfeitos e finalizados instantaneamente ao projetar digitalmente. Além disso, ao desenhar diretamente em um computador, o processo pode ser muito demorado e, em geral, desanimador, levando à perda de uma ideia. É por isso que atualmente implemento um esboço aproximado de todos os resultados possíveis (Figura 5), fazendo anotações à medida que avanço. Deixo meu cérebro correr livremente e me desenvolvo lentamente à medida que crio um fluxo orgânico.

Ilustrações digitais

Após o esboço, implementei a ilustração digital por meio de aplicativos como o Indesign e o Procreate. A ilustração sempre foi minha habilidade mais avançada em minha prática de design, portanto, apliquei-a de forma consistente em todo o projeto para comunicar os temas, as relações e o propósito. Depois de criar um rascunho de possíveis ideias e resultados, eu os transfiro para o Ipad para refiná-los.

A utilização de um Ipad e de uma caneta Apple no processo de design me permitiu a liberdade de fazer esboços à mão, mas com a facilidade de transferir as possibilidades da tecnologia digital. Com o Ipad e a caneta Apple, pude combinar o desenho à mão com a praticidade das ferramentas digitais (Figura 6). Esse processo permitiu que as ilustrações mantivessem o fluxo orgânico do projeto e, ao mesmo tempo, apresentassem alto nível de detalhes e qualidade.

Achei que o estilo de desenho à mão combinava melhor com o tema do projeto, pois ele se concentra em comunicar aos alunos a importância de alimentos saudáveis e, por isso, achei que funcionava melhor para criar uma voz jovem. Incorporo o aplicativo Indesign para suavizar quaisquer linhas irregulares ou manchas de cores perdidas das minhas ilustrações importadas, além de trabalhar com a cor de fundo e elementos extras, como o logotipo, para completar meus designs. Isso garante que eu crie o resultado desejado que flui de forma coesa em vários resultados.

Neste capítulo de metodologia, destaquei os principais métodos que desempenharam um papel no resultado do design deste projeto, refletindo sobre sua finalidade e por que foram usados. Por exemplo, o método de pesquisa que me ajudou a desenvolver minha compreensão do processo de design.



Figura 6. Uma ilustração do projeto criada no Procreate usando o Ipad e a Apple Pencil (2023).

COMENTÁRIO CRÍTICO

Este capítulo discute como as escolhas de design podem resultar em maneiras benéficas e práticas de melhorar a compreensão da sociedade sobre os benefícios de uma dieta saudável e como os

kits de refeição podem ajudar os alunos a obter os nutrientes adequados para aumentar seu desempenho acadêmico.

Kits de refeições

Depois de uma extensa pesquisa sobre o impacto que a dieta tem sobre o desempenho acadêmico dos alunos e por que ela não é educada mais intensamente, ficou ainda mais forte a impressão de que esses recursos simplesmente não estavam atingindo o mercado-alvo desejado. Isso me incentivou a criar um projeto com o objetivo de educar, oferecer uma solução aos alunos e incentivar escolhas mais saudáveis e benéficas. Hungry Minds usa aliteração para criar um tom informativo e lúdico, incorporando o “hungry” (faminto) para representar o aspecto alimentar, e minds (mentes) para representar o elemento público.



Figura 7. Série 1 e 2 do design da embalagem do kit de refeição da Hungry Minds.

Esse projeto Hungry Minds é uma marca centrada em uma linha de kits de refeições que apóiam as funções cognitivas do cérebro que os alunos implementam enquanto estão na universidade: concentração, criatividade, energia e motivação. Os kits de refeição são criados com alimentos específicos que contêm nutrientes conhecidos por melhorar as atividades cerebrais complexas usadas pelos alunos na universidade (Figura 7). Esses alimentos incluem boas fontes de potássio, que ajudam os níveis de energia, pois o potássio diminui a fadiga e a fraqueza. Esses kits de refeição não servem apenas como uma opção de refeição nutritiva, rápida e acessível, mas também têm o objetivo de educar e conscientizar sobre a importância da dieta em relação ao sucesso acadêmico. Isso é feito por meio de uma seção de informações no verso dos rótulos dos kits de refeição. Essas informações fornecem detalhes sobre o motivo pelo qual os ingredientes dos kits foram escolhidos em relação às suas qualidades nutricionais e sobre a atividade cerebral que essa refeição beneficiará, seguidas de recomendações para comer essa refeição antes da aula ou como combustível de estudo até tarde da noite. As sugestões joviais de quando e onde consumir a refeição ajudam a criar uma unidade de relacionamento com os alunos que conhecem a realidade de fazer as refeições enquanto estudam. Esse tom de voz amigável é fundamental para manter a identidade da marca atraente, em vez de não ser convidativa e entediante para o público-alvo selecionado.

Identidade da marca

Para criar o tom geral da marca, produzi uma paleta de cores com base orgânica para atrair o público-alvo e manter a missão geral da Hungry Minds voltada para a saúde. As cores funcionam juntas em todos os materiais de divulgação criados e são usadas para destacar determinados elementos quando combinadas. A manutenção de uma paleta de cores simples permite que os detalhes visuais, como as ilustrações, que são repletas de cores vibrantes, brilhem. Uma série de ilustrações digitais foi criada para ser usada em toda a identidade da marca. Essas ilustrações são compostas pelos ingredientes usados nos kits de refeição, bem como por personagens para representar os alunos que a marca tem como alvo e outros símbolos, como livros e canetas, para manter a relevância para o público da Hungry Minds. Essas ilustrações foram desenhadas à mão usando uma caneta apple no Procreate e transferidas para um computador para os retoques finais. As ilustrações foram feitas para parecerem jovens e divertidas, com o mínimo de detalhes e cores brilhantes para se conectarem com o público e serem fáceis de usar em todos os diferentes materiais de divulgação. A manutenção de um estilo de ilustração e de uma paleta de

cores específicos permite que todos os elementos trabalhem juntos de forma eficaz em todos os materiais de divulgação. O aspecto desenhado à mão cria uma sensação lúdica e é levado ao tipo de exibição encontrado nos rótulos dos kits de refeição. Os títulos das refeições são esboçados de forma grosseira, criando coesão entre as ilustrações e a tipografia. Isso é combinado com a tipografia PestoFresco, cuidadosamente considerada para o cabeçalho e o corpo do texto, escolhida com base em seu estilo lúdico que imita uma estética manuscrita para trabalhar de forma eficaz com os outros elementos visuais. O logotipo foi criado a partir do tema de saúde orgânica da marca, mas segue uma abordagem mais simples para funcionar em qualquer design e esquema de cores. Ele imita um selo, como o que se vê em uma caixa de produtos orgânicos. O design implementa um slogan importante para a marca, que é “Abasteça seu cérebro”, comunicando que os ingredientes do kit de refeição lhe darão o combustível necessário para atingir seu melhor desempenho acadêmico. Esse slogan foi escrito usando a fonte PestoFresco, garantindo a coesão entre todos os elementos do design.

Marketing

O uso de estratégias de marketing foi cuidadosamente considerado tendo em mente meu público-alvo. Levei em consideração qual mídia é mais usada entre a faixa etária do meu público-alvo e selecionei o Instagram como a forma mais popular de mídia social que os adolescentes usam para obter notícias e informações. Uma presença na mídia social para a marca Hungry Minds permite atualizações diárias, dicas e fatos que atingirão o público-alvo em grande escala (8). As publicações consistem em fatos nutricionais, bem como ilustrações relevantes para manter o público interessado e divulgar a marca.



Figura 8. Design e postagens da página do Instagram da Hungry Minds.

Uma série de sete pôsteres foi criada para divulgar a Hungry Minds e educar sobre a mensagem geral da importância de uma dieta saudável para os alunos em relação ao seu desempenho acadêmico. Os pôsteres são misturados com desenhos decorativos para comunicar visualmente a relação entre os alunos e os alimentos, e pôsteres educativos que detalham nutrientes específicos e seus benefícios em relação à educação (Figura 9). A escala foi importante na criação desses pôsteres, pois a relação entre as ilustrações grandes e lúdicas e a paleta de cores brilhantes criou designs atraentes que serão facilmente reconhecidos por quem passar por eles. Esses cartazes devem ser colocados em áreas centrais da cidade, bem como em supermercados, shopping centers e universidades para garantir que atinjam o público-alvo. Além dos pôsteres, também foram desenvolvidos outdoors. Eles fornecem anúncios em uma escala maior e são independentes, e não em série.

Pensei estrategicamente em qual material de apoio funcionaria melhor para o tema do projeto e para o público-alvo. As sacolas de supermercado foram criadas como uma garantia estratégica, pois, com a ajuda dessa sacola, os clientes podem levar

consigo um lembrete quando fizerem compras em uma loja ou supermercado (Figura 10). Como o que vai na sacola também vai no corpo do usuário, a ideia é fazer com que as pessoas se sintam mais conscientes do que compram ao comprar ingredientes. Como as sacolas são um acessório comum entre os estudantes, a sacola também é pertinente para o mercado-alvo. As sacolas de supermercado são feitas com o logotipo da marca e vinil, que é prensado a quente para criar um resultado elegante e detalhado. Elas são sustentáveis com seu recurso reutilizável, além de serem úteis como material de apoio que combina com o tema da marca.

Ao longo desta sessão, analisei criticamente as decisões de design da Hungry Minds e apresentei um raciocínio para apoiar o resultado final. Evidenciei as decisões de design usadas para criar um material de design relevante para atrair e educar o público-alvo escolhido. Por fim, por meio de estratégias de marketing calculadas, a Hungry Minds conseguirá atingir o público jovem e aqueles que poderiam se beneficiar do produto como uma solução para combater decisões alimentares pouco saudáveis.



Figura 9. Série de pôsteres da Hungry Minds que criei para informar sobre determinados nutrientes e seus benefícios.



Figura 10. Pôster da Hungry Minds e sacola de supermercado.

CONCLUSÃO

Ao longo do período deste projeto, eu pretendia empregar convenções de design de comunicação para criar uma identidade de marca projetada para educar adolescentes e estudantes sobre a importância de uma dieta nutritiva para o desempenho acadêmico e incentivar escolhas alimentares mais saudáveis.

Na primeira sessão, discutimos como a análise contextual me ajudou a afirmar a demanda por uma solução para opções de refeições nutritivas acessíveis que atendam às necessidades dos alunos e me permitiu posicionar o projeto no mercado como um produto com propósito. Em seguida, comuniquei os principais métodos de design usados no processo e como eles trabalharam juntos para criar um resultado de design bem-sucedido. Por fim, a sessão de comentários críticos permitiu que eu analisasse as decisões de design tomadas no projeto e fundamentasse sua finalidade e relevância para o resultado final do design.

Ao longo da jornada do projeto, houve vários desafios a serem superados. Um exemplo disso foi a experimentação de materiais para encontrar o melhor resultado. Uma garantia que levou tempo para ser aperfeiçoada foram as sacolas de supermercado, pois vários métodos foram implementados antes

de se chegar ao resultado final. O corte em linóleo foi a ideia inicial para incorporar os desenhos na sacola, mas essa acabou não sendo a decisão correta após a execução. A textura que a tinta e a impressão criaram depois de transferidas para a bolsa contrastou muito com o estilo atual de ilustração e design da marca. Isso me levou de volta à estaca zero, mas, felizmente, consegui desenvolver uma solução usando vinil e prensagem a quente para o design da bolsa. Esse método foi eficiente em termos de tempo e resultou em um design elegante pressionado na sacola que combinava perfeitamente com o estilo de design da marca.

No futuro, acredito que há definitivamente áreas no projeto Hungry Minds que poderiam ser mais desenvolvidas. Analisando o público-alvo e sabendo o que ele prioriza, a implementação de um recurso baseado em assinatura on-line no projeto poderia aumentar a conveniência da marca para os alunos que têm uma agenda lotada. Ao ampliar os resultados para on-line em vez de apenas físicos, isso poderia aumentar a acessibilidade e o incentivo para os alunos, diminuindo a necessidade de ir à loja para comprar o produto e, em vez disso, fazer com que ele seja entregue diretamente em sua porta. Ao longo deste projeto, pude desenvolver uma compreensão de minha própria prática criativa e de como é o meu processo de design.

References

- About - Jess Daniell, Jess' underground kitchen. (n.d.). *Jess's Underground Kitchen*. <https://www.juk.co.nz/pages/about>
- Achleithner, S. (2021, June 16). *The best (and worst) foods to eat for focus*. Elo | Smart Nutrition. <https://www.elo.health/articles/foods-to-eat-for-focus/>
- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Eating to stay well. (n.d.). *Welcome - The University of Auckland*. <https://www.auckland.ac.nz/en/students/student-support/personal-support/be-well/useful-resources/body/tips-on-how-to-eat-well.html>
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Grzyb, Z. (2022, September 19). *Peasy* [Photograph]. https://www.behance.net/gallery/152959737/PEASY-vegan-ready-meals-alternative?tracking_source=search_projects|peasy.
- Hall, C. (2022, May 9). *What the health: Should we eat ready-made meals?* Faculty of Health and Behavioural Sciences - University of Queensland. <https://habs.uq.edu.au/article/2019/10/what-health-should-we-eat-ready-made-meals>
- HelloFresh. (n.d.). <https://www.hellofresh.co.nz>
- Indigo Branding Agency. (2022, September 24). *Pick Me Up Packaging Design* [Photograph]. https://www.behance.net/gallery/153390629/Pick-me-up-Packaging-design?tracking_source=search_projects|pick+me+up.
- Kapoor, V. (2022, March 8). *Nutrition and Academic Performance*. Wordpress. <https://blog.college.ch/health/effect-of-nutrition-on-the-brain/nutrition-and-academic-performance/#:~:text=Cognitive%20development,need%20to%20excel%20in%20stu>
- Kubala, J. (n.d.). *Healthy eating for teens: What you need to know*. Healthline. <https://www.healthline.com/nutrition/healthy-eating-for-teens#meal-plans>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Michie, K., & Mortensen Steagall, M. (2021). From Shadow: a practice-led design research on academic anxiety. *DAT - Design, Art and Technology Journal*, 6(1), 339-354. doi:10.29147/dat.v6i1.345
- Mortensen Steagall, M. (2023). New thinking in practice-led research in Design in Aotearoa New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 1-4. doi:10.29147/datjournal.v8i1.705
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700

Mpofu, N., & Mortensen Steagall, M. (2021). Uhlola kweN-debele: reconectando o Zimbábue por meio do design tipográfico. *TRANSVERSO*, 9(10), 8-16. Retrieved from <https://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/6097>

My Food Bag [Photograph]. (n.d.). <https://www.myfood-bag.co.nz/?pr=SAVE40>.

My Food Bag. (n.d.). <https://www.myfoodbag.co.nz/>

Nutrition and cognitive health: A life course approach. (n.d.).

PubMed. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/37050953/>

SA health. (2022, April 2). SAHealth.<https://www.sahealth.sa.gov.au/wps/wcm/connect/public+content/sa+health+internet/healthy+living/is+your+health+at+risk/the+risks+of+poor+nutrition>

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Walsh, K. (2014). *Understanding students' accessibility and barriers to nourishing food*. University of Canterbury.

What is brainstorming?. (n.d.). *Joining Innovation with Expertise - TWI*. <https://www.twi-global.com/technical-knowledge/faqs/faq-what-is-brainstorming>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Rawson, A. (2024). Hungry Minds: How branding and communication design can educate students on the importance of a healthy diet for academic performance. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 392-420. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.15>

Bom Verkade

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0008-4460-171X>

bomverkade@icloud.com

Thammarat (Bom) Verkade is a Communication Design graduate of Auckland University of Technology (AUT). His research practice delves into exploring materiality, crafting, and conceptual ideas. He conceptualises new worlds and revisits past experiences, combining multiple mediums to create engaging experiences.

Thammarat (Bom) Verkade é formado em Design de Comunicação pela Auckland University of Technology (AUT). Sua prática de pesquisa se aprofunda na exploração de materialidade, criação e ideias conceituais. Ele conceitua novos mundos e revisita experiências passadas, combinando várias mídias para criar experiências envolventes.

APT.5B: 2023 Time Capsule

Keywords

Artefact, Exhibit, Materiality,
Tactility, Time Capsule.

Abstract

This practice-led, artistic project explores the conceptual idea of a book as an object. It is an exploration of materiality and a documentation of artefacts found in APT. 5B. The article talks to the significance of time capsules and the longevity of materials, which cements an everlasting legacy. This capstone involves curating a time capsule which documents a time and place in my life

through publication design. It delves into the process of prototyping, an exploration of materials, presented in a publication through an exhibit space. This project aims to stand the test of time, transporting the artefacts, centuries into the future to be discovered. It will act as a testament to the longevity of brutalist materials and the significance of documentation and cataloguing.

Introduction

APT. 5B is a 2023 Time Capsule publication featuring objects collected and discovered in my apartment, [5B]. The aim of this project is to preserve these

artefacts that are significant to me for future discovery. This conceptual idea examines tactility through the materiality of metals and concrete as an interactive element through an exhibit.

Contextual Review

Review Time Capsules

The term “time capsule” refers to a specific collection of historical material and recorded knowledge that has been shielded from interference and is intended for future retrieval (Jarvis, 2003).

Time capsules are important information transfers that span across centuries. Time capsules can take various forms, such as libraries, archaeological traces, archives, or physical capsules (vessels). These vessels can include physical deposits, items in containers, objects, or sites.

In 1936, the Capsule of Civilization, buried beneath Oglethorpe University in Brookhaven, Georgia, effectively founded the modern-day time capsule movement. Thornwell Jacobs suggested that because 6,177 years had passed

since the foundation of the Egyptian calendar, his own capsule should be opened 6,177 years in the future, inspired by the Egyptian tomb openings of the 1920s (Rangno, 2015), (Figures 1 and 2). Jacobs’ reasoning shows the significance of narrative in our dealing with deep time, notably our desire to impose a quantifiable beginning, middle, and finish. It becomes a story in which we are always at the centre.

In some ways, the things I collect, serve as time capsules. Each artefact contains memories and knowledge. Documents and source material are things I cherish and hold on to, to help inspire my work and inform me on future endeavours. As designers, we draw inspiration from visual things and valuables. This is seen through various creative practitioners throughout the past and present such as Andy Warhol and Max Mollison.



Figures 1 and 2. The story of the Westinghouse Time Capsule, 2006.

Andy Warhol's Time Capsule Project

American multidisciplinary artist and creative, Andy Warhol was a visual artist, producer, and film director, who became an influential icon for the pop art movement of the 1960s. Warhol was an ardent and knowledgeable collector of fine art, home furnishings, jewellery, and aesthetic artefacts throughout his life. For many years, buying trips to antique and trash shops, auction houses, and flea markets were regular rituals (Smith, 2001), (Figure 3).

In the mid-70s, Warhol underwent his largest collecting project, over several years, he preserved source material for his art as well as an extensive record of his own daily life (Warhola, 2020). By collecting, documenting, and cataloguing various items in cardboard boxes and other conventional storage containers, these time Capsules became an archival repository, giving us an insight into his life. Warhol had begun the very humanist effort of restoring order to his chaotic world. He had built



Figure 3. Time Capsules in the archives at The Warhol, 2014.

610 Time Capsules by the time he died in 1987. In the image shown (Figure 4), we get a glimpse into Time Capsule 21, A carefully collated capsule of art pieces, inspiration, and everyday items.

His practice and collated work are reminiscent of my practice which fuels my design inspiration and daily ventures. By archiving objects and

source material I am able to adopt visual inspiration and techniques within my own work. It is also a way for me to cherish items that are attached to positive memories or have sentimental value. This type of documentation enables space for reflection, showcasing personal growth and my design evolution.



Figure 4. Andy Warhol's Time Capsule 21, 2023.

Max Mollison's work and influence on the project/interview

Max Mollison is a Dunedin-based multi-disciplinary designer. He possesses a deep passion for digital art, augmented reality, virtual reality, and fashion design. With an inherent curiosity for the intersection of art and technology, Max has dedicated his career to exploring new design possibilities. Guided by four core design principles—technology, innovation, illusion, and storytelling—he creates immersive experiences that captivate audiences and leave a lasting impression (Ahwa, 2020). Max's keen eye for detail, commitment to quality, and innovative mindset have established him as a true visionary in the design world. His creations have garnered widespread acclaim, inspiring others to push the boundaries of their own work.

I had the pleasure of interviewing Max about his influences and what drove him to integrate multiple disciplines—augmented reality and printed materials.

"I found that merging these two disciplines helped to engage the audience more effectively. Viewers felt a deeper connection and excitement when they could interact with the artwork through augmented reality. The combination of the physical print world with the digital world is incredibly exciting to me, Print has its limitations, and by incorporating augmented reality, we can expand on ideas that would otherwise be constrained within the print medium alone."

This integration is vital as it makes art and design more accessible, allowing communities

that may not have had an interest or access to art and design to enjoy and engage with it.

In one of Max's recent works titled, "Impending Remains: Petrified Sykchos" (Figure 5), he explores the idea of future historical discovery. He showcases present-day objects, to be later unearthed in the distant future and to be collected as museum acquisitions. This conceptual project imagines a future world whilst highlighting present-day objects. This visual storytelling creates an experience where viewers can imagine themselves as explorers, discovering these objects. This conceptual idea of storytelling and documentation is coherent in influencing APT.5B.

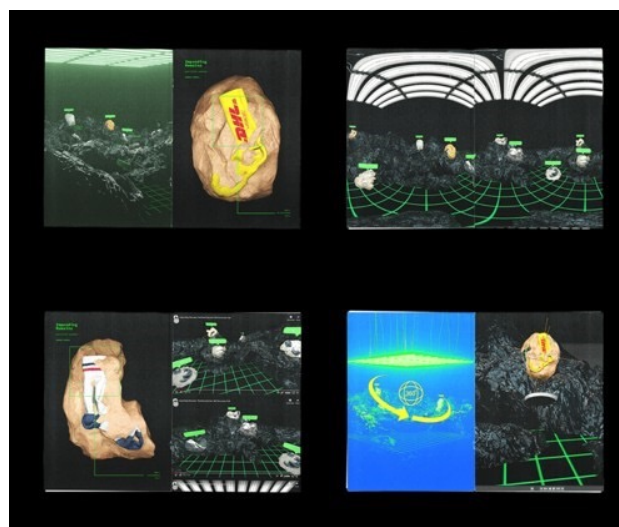


Figure 5. Impending Remains: Petrified Sykchos, 2022.

Methodology

The research design for this project involves a practice-led methodology that consists of research-based methods such as field study, and documentation. Practice-based methods include prototyping, photography, 3D rendering,

etcetera. This multi-dimensional process enabled a thorough examination of the artefacts and their aesthetic metamorphosis. It enhanced the depth of the research and design outcome by bringing the fascinating world of APT. 5B to life.

Field Study

The field research marked the start of this project and was critical in defining its concept. In an exploring journey inspired by my curiosity and search for inspiration, I began with a visit to the Auckland Museum in June 2023. This initial stage was critical in developing an in-depth understanding of the contextual relevance that would later shape the direction of my work.

The primary goals of this field study were to immerse myself in Auckland’s rich variety of historical and artistic components and gain insights that would inspire and influence my

creative project. To do this, I used a comprehensive approach that included museum tours, art gallery explorations, and active engagement in a variety of events at Object Space.

My visit to the Auckland Museum was a significant starting point. It gave me the opportunity to delve into the Ancient Egyptian collection, which told a distinct story of history, culture, and art. I attempted to determine the multiple layers of historical stories and the various ways in which objects were curated and displayed by thoroughly examining the exhibits and artefacts (Figures 6, 7 and 8).



Figure 6. Egyptian Artefact.



Figure 7. Egyptian Artefact 2.



Figure 8. Object Space.

Publication Design

The publication's design was an important component of the project. Layout design, typography choices, and textual content integration were all carefully examined to ensure that the final book expressed the significance of the digitally modified artefacts. The goal of the publication

design was to create a unified and compelling publication that both informed and created a visually appealing art piece. Through field-based research and online resources, I collated inspiration from existing catalogues and archives that would influence the design system of the publication.

Prototyping

Prototyping was critical in making this concept a reality. I used various materials and digital techniques to produce physical and digital prototypes of the artefacts, allowing me to experiment with various design features such as shape, texture, and scale. This iterative process was critical in generating the visual representations of the items (Figures 9 and 10).

The publication's design underwent many prototypes and testing to create the desired outcome. This process required me to print many

iterations on various stocks to evaluate the typefaces, point size, and image quality. The layout of the publication was evaluated by printing out the spreads as thumbnails for critique and to look at the overall flow of the contents. In addition to that the spreads were printed at full scale to detail point size, spacing, hierarchy of contents and images. The printing process was important for me to get right as many sections of my book required me to print using the University printer. I tested on various stocks, light and heavy gsm, coated and uncoated to compare the way the ink sits on the paper.



Figures 9 and 10. Book Prototype and Copic Bound.



Figure 11. Cottles.



Figure 12. Concrete block construction.



Figure 13. Etching Metal.

These processes were repeated multiple times whilst taking in feedback and applying the changes. I spent a lot of my time in the Wet lab facilities at the start of the semester. Because of the project's size, physicality, and exhibitionist aspect, it was critical that I master the necessary skills to sculpt and fabricate the metal and concrete components early on.

In collaborating with technicians Harriet and ET, I was able to learn basic skills such as project planning, cottle making, mixing, and pouring plaster and concrete solutions. I created two prototypes of what essentially would be the block the publication would sit in. The challenging aspect we had to figure out was creating a slit in the block to house the publication. This was accomplished by making a separate cottle for melted wax. When the wax block solidifies, it is placed within a larger cottle into which the concrete is poured. The concrete hardens, and the wax is melted away, leaving room for the box (Figures 11 and 12).

The metal box requires meticulous planning and prototyping to construct. With the support of Angus, Sophie, and Struan, we devised a system and collated the skills needed to complete the final product in the metal workshop and screen-printing facilities. The approach began with learning about various metals and finishes. Once the aluminium was selected, I measured, scored, and trimmed the sheets to size. The second feature of the box



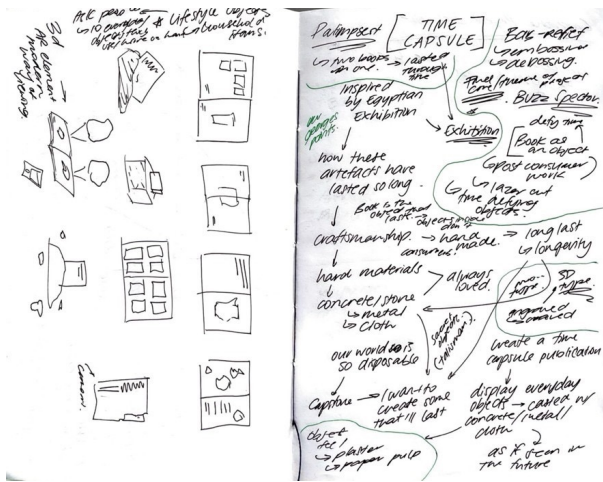
Figure 14. Metal box construction.

was texture, which was achieved by etching words on the box for a sensory experience. This was accomplished through the use of vinyl cutting. After removing the lettering to expose the metal, the sheet is immersed in a copper sulphate and salt solution. This solution eats away at the exposed aluminium, leaving a depth and textured finish. We shaped the box using the magnetic bender in the metal labs (Figure 13 and 14).

Documentation

Throughout the project, a thorough documentation process was implemented. This entailed keeping meticulous records of study findings, design decisions, and developments made throughout the creative process. Documentation enabled transparent tracking of the project's evolution and influenced later design decisions. I used photography, mind mapping, note-taking, blogging, and sketching as part of my process to successfully track my development.

Photography and note-taking allowed me to reflect on the creation/production of this project. They are excellent tools for visualizing my workflow and detailing how things work. Mind mapping and sketching assisted me in visualizing and planning the notion on paper. These visual ways of documenting my process are uploaded to a digital archive, to ensure I am on the right track (Figures 15, 16 and 17).



Figures 15, 16 and 17. Brainstorming and diagrams, Plaster Mix and Paper Stock.

3D Design/Rendering

The artefacts were transformed using digital 3D rendering techniques. The technique required the use of multiple types of software to create accurate and captivating visual representations that merged the aesthetic appeal of metals with the toughness of concrete. I experimented on programs such as Adobe Substance 3D sampler and Adobe Dimension, but it did not prove to be an efficient flow for my project. I resorted to the application 'Blender', which allowed for more customization and tools to achieve the desired look. 3D design is a skill I aim to build up and this was the perfect opportunity to develop my knowledge in the digital space (Figure 19).

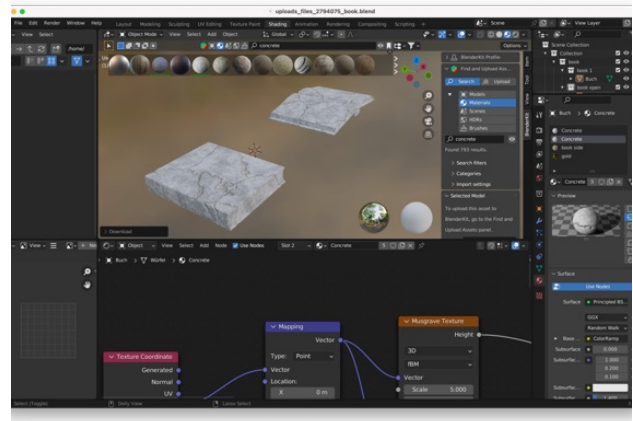
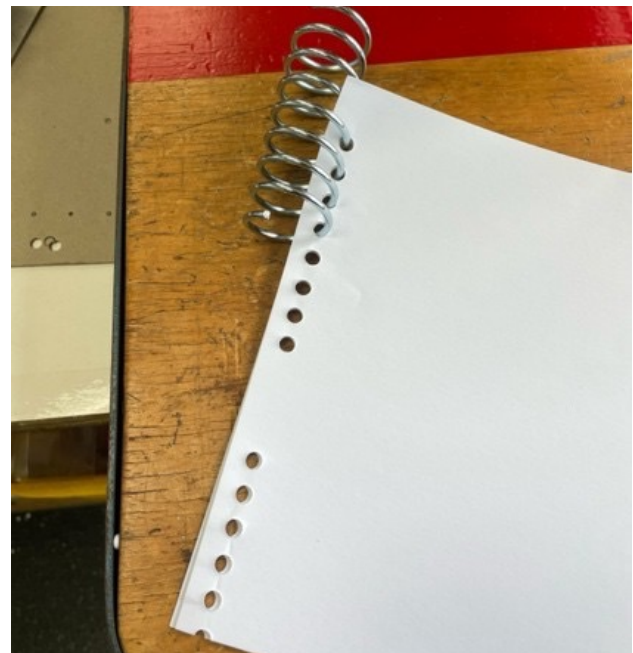


Figure 19. Blender.

Binding

The bookbinding processes were essential to the final publication's tactile experience. I explored several binding techniques to produce a publication that not only visually suited the material but also created a robust and unified structure. I started Coptic binding as it was a familiar process, but this outcome was very challenging in terms of the complexities of this project, considering divider pages, the different paper stock, and signatures.

Because of the publication's ambitious concept, I opted to bind it using coils. The coil I initially planned to use required me to outsource from overseas and would not arrive in time for this assignment. I solved the challenge by sourcing springs locally, which were chopped down and used as the structural part that held the publication together (Figures 20 and 21).



Figures 20 and 21. Coptic bound 2 and Coil bound.

Critical Commentary

Physical Form

The intention of this project was to re-create the wonders and curiosity I experienced when exploring the Egyptian exhibition. It was my goal to relive those sensations and provide a similar experience for anyone viewing the piece. This publication project is not just a book, it is its own artefact.

Looking at this book as an “object” enabled me to create a world around it and imagine its origins. The premise behind this project is that the time capsule will be unearthed centuries from now, becoming a spectacle for future archaeologists. This project pushes the in the realm of interactivity and exhibition experience (Figures 22 and 23).

‘The capsule’ is a metal box that serves as a vessel for the publication with “APT. 5B, 2023 Time Capsule” etched into the aluminium frame. The tactile qualities of this capsule offer a sense of longevity and permanence; this is a tribute to hieroglyphics carved into ancient Egyptian tomes and artefacts as a means of withstanding the test of time.

The metal vessel is housed within a concrete block. A slot was crafted with precision for the capsule to be placed. This results in a monolithic monument of historical significance. The harsh, robust materiality of concrete was cast to protect the artefact, ensuring that it would last for generations.

The combination of concrete and metal symbolizes strength, it is an homage to the contents inside the capsule and represents the urban environment of the city.



Figure 22. Discovery.



Figure 23. Materials.

Publication Exterior

As the capsule is unveiled, the viewer is greeted with another artefact, the publication itself, bound with heavy-duty coils that are both functional and allude to the brutalist aesthetic. The coil system allows for the publication to lay flat on any surface it is displayed on. With a weighted black cardstock, the title reveals itself when the publication is tilted

or perceived at an angle. 'APT. 5B' the abbreviated title creates a sense of mystery and leaves the audience intrigued, awaiting what is to come. For this reason, I decided the black ink printed on black cardstock was an intentional design decision to create a shiny finish in juxtaposition to the matte stock to add contrast (Figure 24).



Figure 24. Cover.

Readers are able to see the differentiation in paper stock and the sections within the book by just looking at the side of the publication.

Paper stock: 250gsm black covers – 120 textured intro – 210 silk gloss – 160 textured concrete – aluminium sheets (dividers)

The publication is comprised of several sections, all using differing paper stocks to provide a more engaging and tactile experience that also connects with the information inside. The publication plays with the materiality and tactility of this project's concept. The black 250gsm card stock cover provides weight while preserving the rest of the publication. In the introductory section is

a 120gsm textured stock. [Section One] Metal: uses a 210gsm Silk Gloss stock to reflect the qualities of the metals presented (Figure 25).

This stock allows the 3D renders to pop, creating a clear, crisp image. [Section Two] Concrete: is a 160gsm stock, its slightly heavier weight and textured finish is reminiscent of the characteristics of concrete. Divider Pages: The divider pages are authentic thin aluminium sheets (Figure 26).

These pages add a tactile sensation, breaking up the sections of the publication. The reflective qualities add a multi-dimensional element that mirrors the contents of the opposing spread.

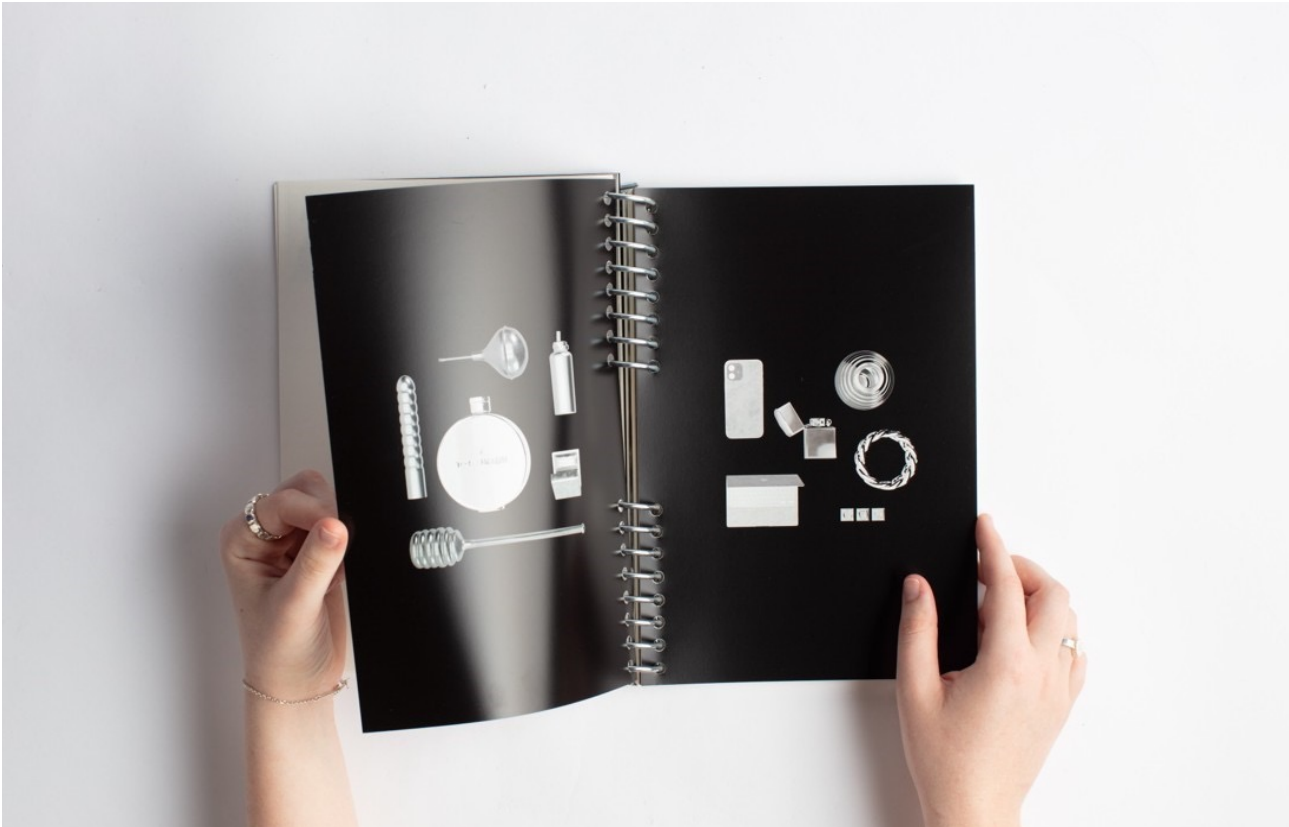


Figure 25. Silk Gloss



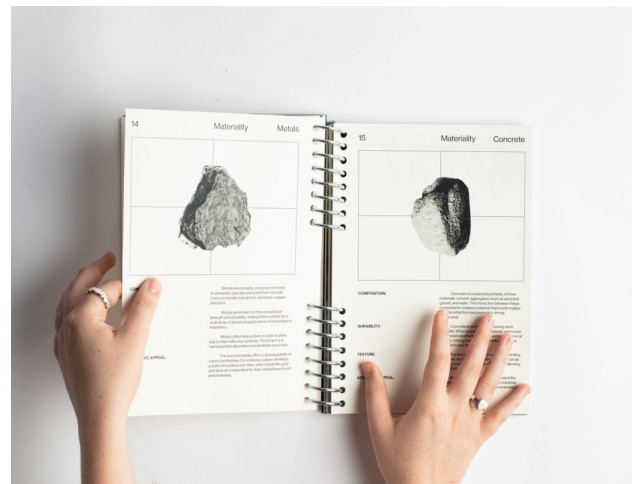
Figure 26. Aluminium.

Content Layout

The publication takes on a minimal, modernist approach in its layout. It was critical to use a robust grid system to exhibit the artefacts and written content in order for the publication to successfully present those elements. The layout follows a 6x9 grid with a broader inner margin to accommodate the coils. The grid influenced the organisation of the contents, through a system that reflects the visual language and systems of museum catalogues and archives.

Neue Haas Grotesk was chosen as the dominant typeface in this work due to its modernist beauty and legibility. Neue Haas is a Swiss typeface that was designed to be a neutral typeface with great clarity and no inherent importance in its form. This allows the typeface to be used on a variety of signage, posters, publications, and so on. This type was used in this project in a way that promotes hierarchy and leads the viewer through the book, evocative of its purpose in navigational signage and publications (Figures 27 and 28).

This publication is Black and White to generate a sense of timelessness and to enhance the textures and materials reflected in the artefacts (Figure 29). This was chosen to increase the viewer's emotional connection to the objects and create a modernist art piece, that could also be interpreted centuries from now.



Figures 27 and 28. Apartment 5B Title Page and Materiality Page.



Figure 29. Ring Page.

Conclusion

APT. 5B, 2023 Time Capsule is a publication and exhibition that aims to inspire a world of imagination. The aim of this project is to preserve these artefacts that are significant to my time living in Apartment 5B, for future discovery. It is a project waiting to be unearthed, which in turn, aims to spark curiosity in the viewers.

The research I undertook focused on the significance of time capsules and documentation. These ideas are connected and make up the past, inform the present, and help shape the future. During the projection and design process, it was

important for me to explore those tactile and robust materials. Working with the different substrates created a stronger bond between myself and this project, and helped solidify the conceptual idea of the contents of the publication. This project enabled me to experiment and learn new skills to add to my multidisciplinary tool belt. It also provided a space for me to create work that is engaging and will stand the test of time.

APT. 5B is an ode to my curiosities as a collector and designer. It is an archive of artefacts that are significant to me and make up who I am.

APT.5B: Cápsula do Tempo 2023

Palavras-chave

Artefato, Exposição, Materialidade, Tactilidade, Cápsula do Tempo.

Resumo

Este projeto artístico conduzido pela prática explora a ideia conceitual de um livro como um objeto. É uma exploração da materialidade e uma documentação de artefatos encontrados no APT. 5B. O artigo fala sobre o significado das cápsulas do tempo e a longevidade dos materiais, que cimentam um legado eterno. Este trabalho de conclusão de curso envolve a curadoria de uma cápsula do tempo que documenta uma época e um lugar em minha vida por meio do design

de publicações. Ele se aprofunda no processo de prototipagem, uma exploração de materiais, apresentados em uma publicação por meio de um espaço de exposição. Esse projeto tem como objetivo resistir ao teste do tempo, transportando os artefatos, séculos no futuro, para serem descobertos. Ele funcionará como um testemunho da longevidade dos materiais brutalistas e da importância da documentação e da catalogação.

Introdução

APT. 5B é uma publicação da Time Capsule de 2023 que apresenta objetos coletados e descobertos em meu apartamento, [5B]. O objetivo desse projeto é preservar esses artefatos que são importantes para

mim para futuras descobertas. Essa ideia conceitual examina a taticidade por meio da materialidade dos metais e do concreto como um elemento interativo em uma exposição.

Revisão Contextual

Revisão Time Capsules

O termo “cápsula do tempo” refere-se a uma coleção específica de material histórico e conhecimento registrado que foi protegida contra interferências e que se destina a ser recuperada no futuro (Jarvis, 2003).

As cápsulas do tempo são importantes transferências de informações que atravessam séculos. As cápsulas do tempo podem assumir várias formas, como bibliotecas, vestígios arqueológicos, arquivos ou cápsulas físicas (recipientes). Esses recipientes podem incluir depósitos físicos, itens em contêineres, objetos ou locais.

Em 1936, a Cápsula da Civilização, enterrada sob a Universidade Oglethorpe em Brookhaven, Geórgia, fundou efetivamente o movimento moderno das cápsulas do tempo. Thornwell Jacobs sugeriu que, como 6.177 anos haviam se passado desde a fundação do calendário egípcio, sua própria

cápsula deveria ser aberta 6.177 anos no futuro, inspirada nas aberturas de tumbas egípcias da década de 1920 (Rangno, 2015), (Figuras 1 e 2). O raciocínio de Jacobs mostra a importância da narrativa em nossa maneira de lidar com o tempo profundo, especialmente nosso desejo de impor um começo, meio e fim quantificáveis. Ela se torna uma história na qual estamos sempre no centro.

De certa forma, os objetos que coleciono funcionam como cápsulas do tempo. Cada artefato contém memórias e conhecimento. Documentos e materiais de origem são coisas que prezo e guardo para ajudar a inspirar meu trabalho e me informar sobre empreendimentos futuros. Como designers, nós nos inspiramos em objetos visuais e objetos de valor. Isso pode ser visto em vários profissionais criativos do passado e do presente, como Andy Warhol e Max Mollison.



Figuras 1 e 2. A história da Cápsula do Tempo da Westinghouse, 2006.

Projeto Cápsula do Tempo de Andy Warhol

Artista multidisciplinar e criativo americano, Andy Warhol foi um artista visual, produtor e diretor de cinema que se tornou um ícone influente do movimento pop art da década de 1960. Warhol foi um colecionador fervoroso e conhecedor de belas artes, móveis domésticos, joias e artefatos estéticos durante toda a sua vida. Durante muitos anos, as viagens de compras a lojas de antiguidades e de lixo, casas de leilão e mercados de pulgas eram rituais regulares (Smith, 2001), (Figura 3).

Em meados da década de 70, Warhol realizou seu maior projeto de colecionismo. Durante vários anos, ele preservou o material de origem para sua arte, bem como um extenso registro de sua própria vida diária (Warhola, 2020). Ao coletar, documentar e catalogar vários itens em caixas de papelão e outros contêineres de armazenamento convencionais, essas cápsulas do tempo se tornaram um repositório de arquivos que nos dá uma visão de sua vida. Warhol havia iniciado o esforço



Figura 3. Cápsulas do tempo nos arquivos do The Warhol, 2014.

humanista de restaurar a ordem em seu mundo caótico. Ele construiu 610 Cápsulas do Tempo até sua morte, em 1987. Na imagem mostrada (Figura 4), temos um vislumbre da Cápsula do Tempo 21, uma cápsula cuidadosamente reunida de obras de arte, inspiração e itens do cotidiano.

Sua prática e seu trabalho agrupado são uma reminiscência da minha prática, que

alimenta minha inspiração de design e meus empreendimentos diários. Ao arquivar objetos e materiais de origem, posso adotar inspiração visual e técnicas em meu próprio trabalho. Também é uma maneira de valorizar itens que estão ligados a lembranças positivas ou que têm valor sentimental. Esse tipo de documentação abre espaço para a reflexão, mostrando o crescimento pessoal e a evolução do meu design.



Figura 4. Capsula do tempo 21 de Andy Warhol, 2023.

O trabalho e a influência de Max Mollison no projeto/entrevista

Max Mollison é um designer multidisciplinar baseado em Dunedin. Ele possui uma profunda paixão por arte digital, realidade aumentada, realidade virtual e design de moda. Com uma curiosidade inerente à interseção de arte e tecnologia, Max dedicou sua carreira à exploração de novas possibilidades de design. Guiado por quatro princípios fundamentais de design - tecnologia, inovação, ilusão e narração de histórias - ele cria experiências imersivas que cativam o público e deixam uma impressão duradoura (Ahwa, 2020). O olhar apurado de Max para os detalhes, o compromisso com a qualidade e a mentalidade inovadora o estabeleceram como um verdadeiro visionário no mundo do design. Suas criações foram amplamente aclamadas, inspirando outras pessoas a ultrapassar os limites de seu próprio trabalho.

Tive o prazer de entrevistar Max sobre suas influências e o que o levou a integrar várias disciplinas: realidade aumentada e materiais impressos.

“Descobri que a fusão dessas duas disciplinas ajudou a envolver o público de forma mais eficaz. Os espectadores sentiram uma conexão e um entusiasmo mais profundos quando puderam interagir com a obra de arte por meio da realidade aumentada. A combinação do mundo físico da impressão com o mundo digital é incrivelmente empolgante para mim. A impressão tem suas limitações e, ao incorporar a realidade aumentada, podemos expandir ideias que, de outra forma, ficariam restritas apenas ao meio impresso.”

Essa integração é fundamental, pois torna a arte e o design mais acessíveis, permitindo que as

comunidades que talvez não tivessem interesse ou acesso à arte e ao design possam apreciá-los e se envolver com eles.

Em um dos trabalhos recentes de Max, intitulado “Impending Remains: Petrified Sykchos” (Figura 5), ele explora a ideia de uma futura descoberta histórica. Ele mostra objetos atuais, que serão desenterrados em um futuro distante e coletados como aquisições de museu. Esse projeto conceitual imagina um mundo futuro ao mesmo tempo em que destaca objetos atuais. Essa narrativa visual cria uma experiência em que os espectadores podem se imaginar como exploradores, descobrindo esses objetos. Essa ideia conceitual de contar histórias e documentar é coerente ao influenciar o APT.5B.

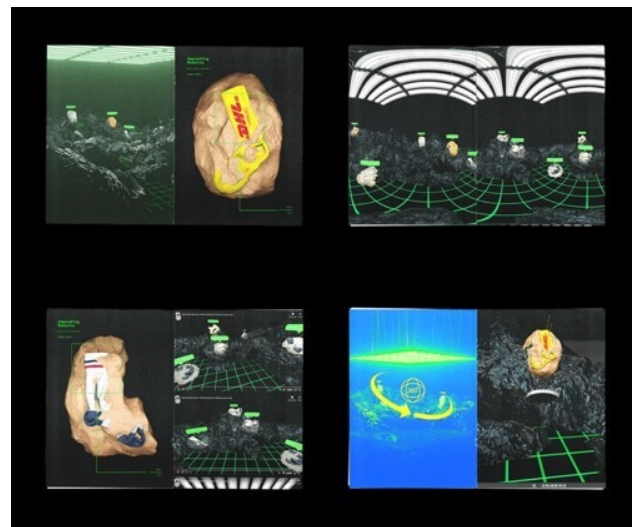


Figura 5. Impending Remains: Petrified Sykchos, 2022.

Metodologia

A concepção da pesquisa para este projeto envolve uma metodologia orientada pela prática que consiste em métodos baseados em pesquisa, como estudo de campo e documentação. Os métodos baseados na prática incluem prototipagem,

fotografia, renderização em 3D, etc. Esse processo multidimensional permitiu um exame minucioso dos artefatos e sua metamorfose estética. Ele aumentou a profundidade da pesquisa e o resultado do design, dando vida ao fascinante mundo do APT. 5B à vida.

Estudo de campo

A pesquisa de campo marcou o início deste projeto e foi fundamental para definir seu conceito. Em uma jornada de exploração inspirada pela minha curiosidade e busca de inspiração, comecei com uma visita ao Museu de Auckland em junho de 2023. Esse estágio inicial foi fundamental para o desenvolvimento de uma compreensão profunda da relevância contextual que mais tarde moldaria a direção do meu trabalho.

Os principais objetivos desse estudo de campo eram mergulhar na rica variedade de componentes históricos e artísticos de Auckland e obter percepções que inspirassem e influenciassem meu

projeto criativo. Para isso, usei uma abordagem abrangente que incluiu visitas a museus, explorações de galerias de arte e participação ativa em diversos eventos no Object Space.

Minha visita ao Museu de Auckland foi um ponto de partida importante. Ela me deu a oportunidade de me aprofundar na coleção do Egito Antigo, que contava uma história distinta de história, cultura e arte. Tentei determinar as várias camadas de histórias históricas e as diversas maneiras pelas quais os objetos foram organizados e exibidos, examinando minuciosamente as exposições e os artefatos (Figuras 6, 7 e 8).



Figura 6. Artefato Egípcio.



Figura 7. Artefato Egípcio 2.



Figura 8. Espaço do objeto.

Design da Publicação

O design da publicação foi um componente importante do projeto. O design do layout, as escolhas tipográficas e a integração do conteúdo textual foram cuidadosamente examinados para garantir que o livro final expressasse o significado dos artefatos modificados digitalmente. A meta

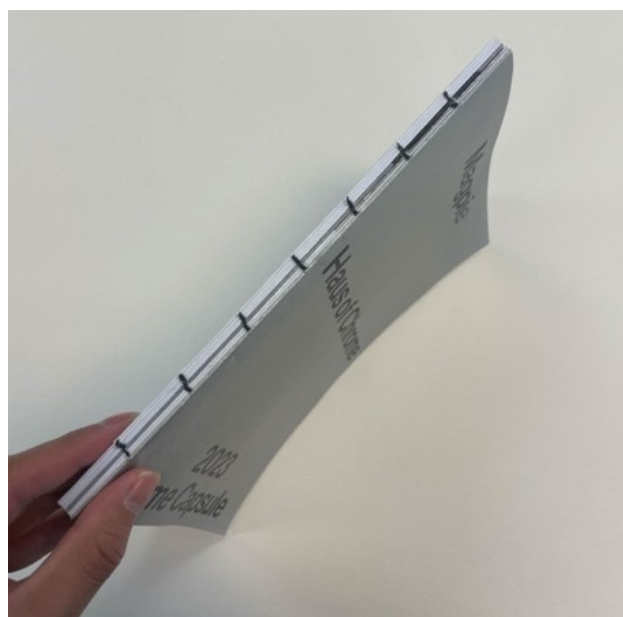
do design da publicação era criar uma publicação unificada e atraente que informasse e criasse uma obra de arte visualmente atraente. Por meio de pesquisa de campo e recursos on-line, reuni inspiração de catálogos e arquivos existentes que influenciariam o sistema de design da publicação.

Prototipagem

A prototipagem foi fundamental para transformar esse conceito em realidade. Usei vários materiais e técnicas digitais para produzir protótipos físicos e digitais dos artefatos, o que me permitiu fazer experiências com vários recursos de design, como forma, textura e escala. Esse processo iterativo foi fundamental para gerar as representações visuais dos itens (Figuras 9 e 10).

O design da publicação passou por muitos protótipos e testes para criar o resultado desejado. Esse processo exigiu que eu imprimisse muitas iterações em vários materiais para avaliar os tipos de letra, o tamanho do ponto e a qualidade

da imagem. O layout da publicação foi avaliado imprimindo as páginas como miniaturas para crítica e para observar o fluxo geral do conteúdo. Além disso, as páginas foram impressas em escala real para detalhar o tamanho do ponto, o espaçamento, a hierarquia do conteúdo e as imagens. Foi importante acertar o processo de impressão, pois muitas seções do meu livro exigiam que eu imprimisse usando a impressora da universidade. Fiz testes em vários tipos de papel, de gramatura leve e pesada, revestido e não revestido, para comparar a maneira como a tinta se assenta no papel.



Figuras 9 e 10. Protótipo do livro e encadernação Copta.



Figura 11. Moldes.



Figura 12. Construção com blocos de concreto.



Figura 13. Gravura em metal.

Esses processos foram repetidos várias vezes, enquanto recebíamos feedback e aplicávamos as alterações. Passei grande parte do meu tempo nas instalações do laboratório Wet no início do semestre. Devido ao tamanho, à fisicalidade e ao aspecto exibicionista do projeto, era fundamental que eu dominasse as habilidades necessárias para esculpir e fabricar os componentes de metal e concreto logo no início.

Ao colaborar com os técnicos Harriet e ET, pude aprender habilidades básicas, como planejamento de projetos, confecção de garrafas, mistura e aplicação de soluções de gesso e concreto. Criei dois protótipos do que seria essencialmente o bloco onde a publicação seria colocada. O aspecto desafiador que tivemos de descobrir foi a criação de uma fenda no bloco para abrigar a publicação. Isso foi feito com um recipiente separado para a cera derretida. Quando o bloco de cera se solidifica, ele é colocado em um recipiente maior no qual o concreto é despejado. O concreto endurece e a cera é derretida, deixando espaço para a caixa (Figuras 11 e 12).

A caixa de metal requer planejamento meticuloso e prototipagem para ser construída. Com o apoio de Angus, Sophie e Struan, criamos um sistema e reunimos as habilidades necessárias para concluir o produto final na oficina de metal e nas instalações de impressão de tela. A abordagem começou com o aprendizado sobre vários metais e acabamentos. Depois que o alumínio foi selecionado, medi, marquei e cortei as folhas no tamanho certo. A segunda



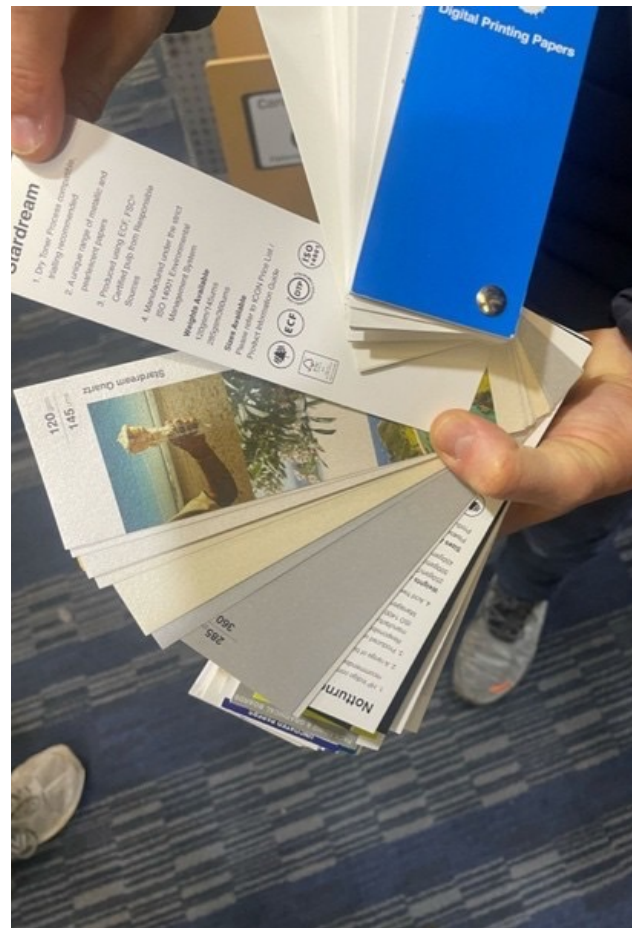
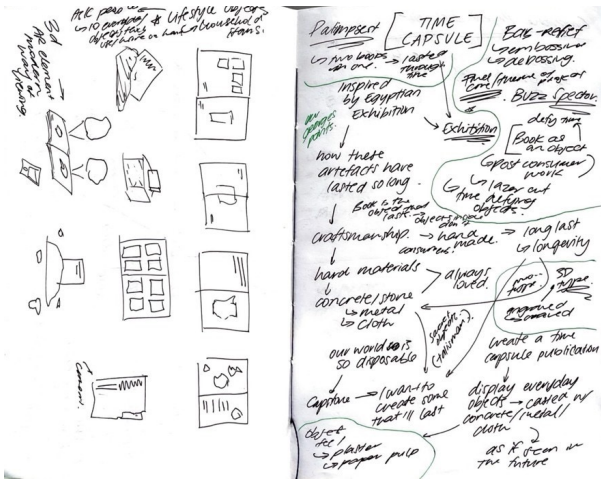
Figura 14. Construção da caixa metálica.

característica da caixa era a textura, que foi obtida gravando palavras na caixa para proporcionar uma experiência sensorial. Isso foi feito com o uso de corte de vinil. Depois de remover as letras para expor o metal, a folha é imersa em uma solução de sulfato de cobre e sal. Essa solução corrói o alumínio exposto, deixando um acabamento profundo e texturizado. Moldamos a caixa usando o dobrador magnético nos laboratórios de metal (Figuras 13 e 14).

Documentação

Durante todo o projeto, foi implementado um processo de documentação completo. Isso implicou a manutenção de registros meticulosos das descobertas do estudo, das decisões de design e dos desenvolvimentos feitos durante todo o processo criativo. A documentação permitiu o acompanhamento transparente da evolução do projeto e influenciou as decisões de design posteriores. Usei fotografia, mapeamento mental, anotações, blogs e esboços como parte do meu processo para acompanhar com sucesso o meu desenvolvimento.

A fotografia e as anotações me permitiram refletir sobre a criação/produção deste projeto. Elas são excelentes ferramentas para visualizar meu fluxo de trabalho e detalhar como as coisas funcionam. O mapeamento mental e o esboço me ajudaram a visualizar e planejar a noção no papel. Essas formas visuais de documentar meu processo são carregadas em um arquivo digital, para garantir que estou no caminho certo (Figuras 15, 16 e 17).



Figuras 15, 16 e 17. Brainstorming e diagramas, mistura de gesso e seleção do papel.

Projeto/Renderização 3D

Os artefatos foram transformados usando técnicas de renderização digital em 3D. A técnica exigiu o uso de vários tipos de software para criar representações visuais precisas e cativantes que mesclassem o apelo estético dos metais com a resistência do concreto. Fiz experiências com programas como o Adobe Substance 3D Sampler e o Adobe Dimension, mas eles não se mostraram um fluxo eficiente para o meu projeto. Recorri ao aplicativo 'Blender', que permitiu mais personalização e ferramentas para obter a aparência desejada. O design 3D é uma habilidade que pretendo desenvolver e essa foi a oportunidade perfeita para desenvolver meu conhecimento no espaço digital (Figura 19).

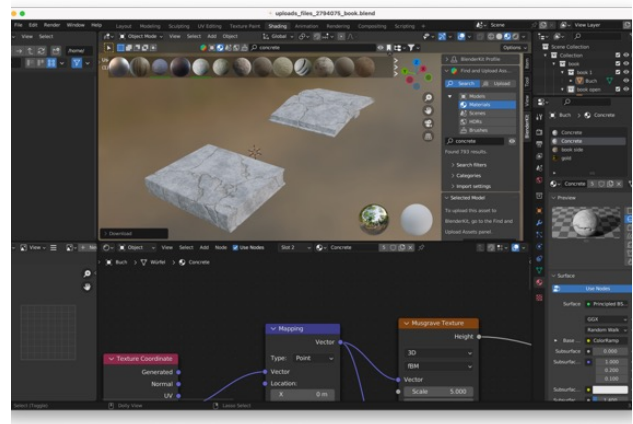
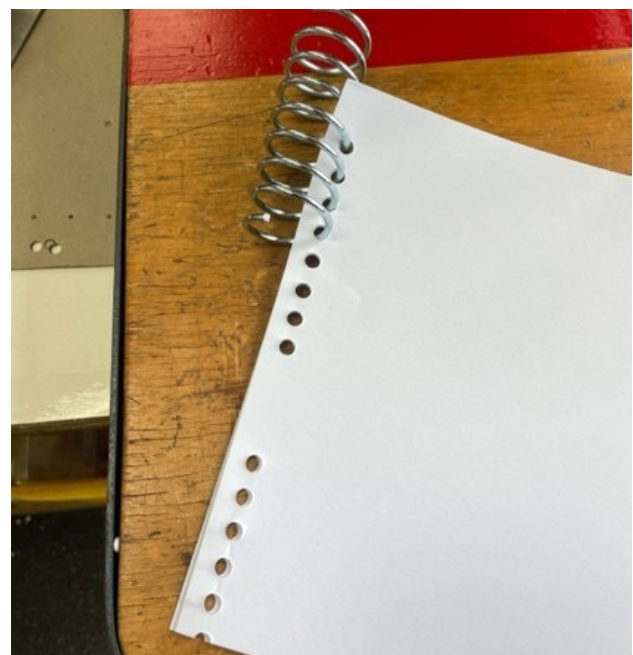


Figura 19. Blender.

Encadernação

Os processos de encadernação foram essenciais para a experiência tátil da publicação final. Explorei várias técnicas de encadernação para produzir uma publicação que não apenas se adequasse visualmente ao material, mas também criasse uma estrutura robusta e unificada. Iniciei a encadernação copta por ser um processo familiar, mas esse resultado foi muito desafiador em termos das complexidades desse projeto, considerando

as páginas divisórias, os diferentes tipos de papel e as assinaturas. Devido ao conceito ambicioso da publicação, optei por encaderná-la usando espirais. A espiral que planejei usar inicialmente precisava que ser importada e não chegaria a tempo para este trabalho. Resolvi o desafio adquirindo molas localmente, que foram cortadas e usadas como a parte estrutural que mantinha a publicação unida (Figuras 20 e 21).



Figuras 20 and 21. Outra encadernação com costura Copta e a alternativa com espirais.

Comentário Crítico

Forma física

A intenção desse projeto era recriar as maravilhas e a curiosidade que experimentei ao explorar a exposição egípcia. Meu objetivo era reviver essas sensações e proporcionar uma experiência semelhante a todos que vissem a obra. Este projeto de publicação não é apenas um livro, é seu próprio artefato.

Olhar para esse livro como um “objeto” me permitiu criar um mundo em torno dele e imaginar suas origens. A premissa por trás desse projeto é que a cápsula do tempo será desenterrada daqui a séculos, tornando-se um espetáculo para futuros arqueólogos. Esse projeto impulsiona o campo da interatividade e da experiência de exposição (Figuras 22 e 23).

“A cápsula” é uma caixa de metal que serve como recipiente para a publicação com “APT. 5B, 2023 Time Capsule” gravado na moldura de alumínio. As qualidades táteis dessa cápsula oferecem uma sensação de longevidade e permanência; trata-se de um tributo aos hieróglifos gravados em antigos tomos e artefatos egípcios como um meio de resistir ao teste do tempo.

O recipiente de metal está alojado em um bloco de concreto. Uma fenda foi criada com precisão para que a cápsula fosse colocada. Isso resulta em um monumento monolítico de importância histórica. A materialidade dura e robusta do concreto foi moldada para proteger o artefato, garantindo que ele durasse por gerações.

A combinação de concreto e metal simboliza força, é uma homenagem ao conteúdo dentro da cápsula e representa o ambiente urbano da cidade.



Figura 22. Descoberta.



Figura 23. Materiais.

Exterior da publicação

Quando a cápsula é revelada, o espectador é recebido com outro artefato, a própria publicação, encadernada com bobinas resistentes que são funcionais e fazem alusão à estética brutalista. O sistema de bobinas permite que a publicação fique plana em qualquer superfície em que for exibida. Com uma cartolina preta pesada, o título se revela quando a publicação é inclinada ou

vista em um ângulo. 'APT. 5B', o título abreviado, cria uma sensação de mistério e deixa o público intrigado, aguardando o que está por vir. Por esse motivo, decidi que a tinta preta impressa em cartolina preta foi uma decisão intencional de design para criar um acabamento brilhante em justaposição à cartolina fosca para adicionar contraste (Figura 24).



Figura 24. Capa.

Os leitores podem ver a diferenciação no estoque de papel e nas seções do livro apenas olhando para a lateral da publicação.

Papel: capas pretas de 250 g/m² - 120 introdutório texturizado - 210 silk gloss - 160 concreto texturizado - folhas de alumínio (divisórias)

A publicação é composta de várias seções, todas usando diferentes tipos de papel para proporcionar uma experiência mais envolvente e tátil que também se conecta com as informações contidas nela. A publicação brinca com a materialidade e a taticidade do conceito deste projeto. A capa preta de papel-cartão de 250 g/m² proporciona peso ao mesmo tempo em que preserva o restante da publicação. Na seção introdutória, há um material

texturizado de 120 g/m². [Seção Um] Metal: usa um papel Silk Gloss de 210 g/m² para refletir as qualidades dos metais apresentados (Figura 25).

Esse papel permite que as renderizações em 3D se destaquem, criando uma imagem clara e nítida. [Seção Dois] Concreto: é um papel de 160 g/m², com gramatura um pouco mais pesada e acabamento texturizado que lembra as características do concreto. Páginas divisórias: As páginas divisórias são autênticas folhas finas de alumínio (Figura 26).

Essas páginas acrescentam uma sensação tátil, dividindo as seções da publicação. As qualidades reflexivas acrescentam um elemento multidimensional que espelha o conteúdo da página oposta.

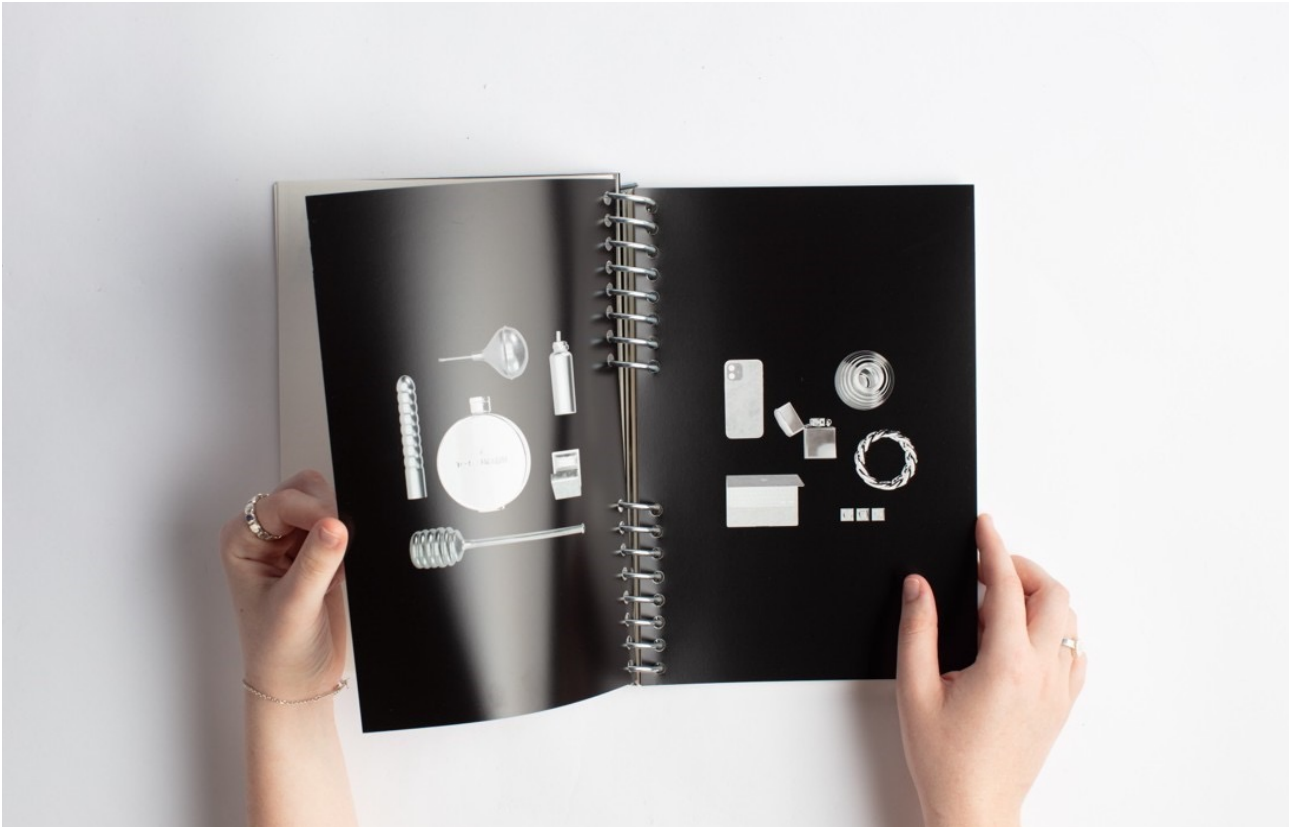


Figura 25. Páginas em Silk Gloss.



Figura 26. Divisórias em alumínio.

Layout do conteúdo

A publicação adota uma abordagem minimalista e modernista em seu layout. Era fundamental usar um sistema de grade robusto para exibir os artefatos e o conteúdo escrito para que a publicação apresentasse esses elementos com sucesso. O layout segue uma grade 6x9 com uma margem interna mais ampla para acomodar as bobinas. A grade influenciou a organização do conteúdo, por meio de um sistema que reflete a linguagem visual e os sistemas de catálogos e arquivos de museus.

A Neue Haas Grotesk foi escolhida como a fonte dominante neste trabalho devido à sua beleza modernista e legibilidade. A Neue Haas é uma fonte suíça que foi projetada para ser uma fonte neutra com grande clareza e sem importância inerente em sua forma. Isso permite que a fonte seja usada em uma variedade de sinalizações, pôsteres, publicações e assim por diante. Esse tipo foi usado neste projeto de forma a promover a hierarquia e conduzir o espectador pelo livro, evocando sua finalidade em sinalização e publicações de navegação (Figuras 27 e 28).

Essa publicação é em preto e branco para gerar uma sensação de atemporalidade e realçar as texturas e os materiais refletidos nos artefatos (Figura 29). Isso foi escolhido para aumentar a conexão emocional do espectador com os objetos e criar uma obra de arte modernista, que também poderia ser interpretada daqui a séculos.



Figuras 27 e 28. Páginas do título do Apartamento 5B e páginas da materialidade.



Figura 29. Página do anel.

Conclusão

APT. 5B, 2023 Time Capsule é uma publicação e exposição que visa a inspirar um mundo de imaginação. O objetivo deste projeto é preservar esses artefatos que são significativos para o período em que morei no Apartamento 5B, para futuras descobertas. É um projeto que está esperando para ser desenterrado e que, por sua vez, visa despertar a curiosidade dos espectadores.

A pesquisa que realizei concentrou-se na importância das cápsulas do tempo e da documentação. Essas ideias estão conectadas e compõem o passado, informam o presente e ajudam a moldar o futuro. Durante o processo de projeção e design, foi importante para mim

explorar esses materiais táteis e robustos. Trabalhar com os diferentes substratos criou um vínculo mais forte entre mim e esse projeto e ajudou a solidificar a ideia conceitual do conteúdo da publicação. Esse projeto permitiu que eu experimentasse e aprendesse novas habilidades para acrescentar ao meu conjunto de ferramentas multidisciplinares. Ele também me proporcionou um espaço para criar um trabalho envolvente e que resistirá ao teste do tempo.

APT. 5B é uma ode às minhas curiosidades como colecionadora e designer. É um arquivo de artefatos que são importantes para mim e que fazem parte de quem eu sou.

References

- Ahwa, D. (2020, August 1). *Get To Know: The Whimsical World Of Multidisciplinary Designer Max Mollison*. NZ Herald. Retrieved September 12, 2023, from <https://www.nzherald.co.nz/viva/fashion/get-to-know-the-whimsical-world-of-multidisciplinary-designer-max-mollison/RK4NORIM3BQDWYID6JRKDNKRIE/>
- Bambic, A. (2014). *Time Capsules in the archives at The Warhol* [Photograph]. <https://www.widewalls.ch/magazine/andy-warhol-time-capsules-warhol-museum>
- Edward, G. (2006). *The story of the Westinghouse Time Capsule* [Photograph]. <https://www.flickr.com/photos/ninecormorants/102363427/in/set-72057594099081601/>
- Hall, A. (2006). *WestingHouse Time Capsules* [Photograph]. <https://www.flickr.com/photos/ninecormorants/102363427/in/set-72057594099081601/>
- Jarvis, W. E. (2003). *Time Capsules: A Cultural History* (pp. 1-2). McFarland and Company Inc.
- Mollison, M. (2022). *Impending Remains: Petrified Sykchos* [Photograph]. <https://www.maxmollison.com/petrified-sykchos>
- Rangno, E. (2015, August 17). *The Paradox of Time Capsules*. The Atlantic. Retrieved September 27, 2023, from <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2015/08/time-capsules-futurism/401327/>
- Smith, J. W. (2001). *Saving Time: Andy Warhol's Time Capsules*. The University of Chicago Press Journal, 20, 8. <https://doi.org/203.211.105.23>
- arhol, A. (2023). *Andy Warhol's Time Capsule 21* [Photograph]. The Warhol Museum. <https://www.warhol.org/timecapsule/andy-warhols-time-capsule-21/>
- Warhola, D. (2020, May 20). *Making It Time Capsules. WARHOL*. Retrieved October 10, 2023, from <https://www.warhol.org/time-capsules/#:~:text=During%20the%20latter%20part%20of,represented%20a%20period%20of%20time>

HOW TO QUOTE (APA)

Verkade, T. (2024). APT.5B: 2023 Time Capsule. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 421-452. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.22>

Ella MISHAN

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0005-5997-4082>

nzella.m@gmail.com

Ella Mishan is a graphic designer and illustrator born and raised in Tamaki Makaurau, Aotearoa. She is passionate about exploring ways to discuss Jewish identity in an increasingly polarised society where dialogue surrounding Judaism has become contentious and controversial, and she uses publication design tools to navigate this.

Ella Mishan é uma designer gráfica e ilustradora nascida e criada em Tamaki Makaurau, Auckland Aotearoa, Nova Zelândia. Ela é apaixonada por explorar maneiras de discutir a identidade judaica em uma sociedade cada vez mais polarizada, onde o diálogo em torno do judaísmo se tornou controverso e polêmico, e ela usa ferramentas de design de publicações para navegar por isso.

The Shabbat Table

Keywords

Diaspora, Jewish Identity,
Jewish Cuisine, Illustration, Publication.

Abstract

This practice-led research and design project examines Jewish diasporic histories retold through graphic design outcome focused on food and cuisine. It employs illustration, motif, mapping and colour symbolism to create an environment akin to a Jewish home on Shabbat evening simultaneously commenting on serious topics to

develop these ideas within the confinements of publication format. This project aims to develop a level of awareness and understanding of the Jewish people among non-Jewish audiences and other Jewish groups among Jewish audiences, bringing together these important conversations through visual design and food.

Introduction

This project serves as a welcoming introduction and analysis into Jewish diaspora history discussed through a commentary surrounding Jewish cuisine, offering recipes and stories from Jewish subgroups. Simultaneously it acts as a tool to combat subconscious antisemitism in non-Jewish audiences by creating a base level understanding of the Jewish Diaspora, something many people are unfamiliar with which often facilitates the white washing of the Jewish people

and consequential racist attacks. The heart of the publication is about bringing people together and bringing forth discussions about our histories over food. This article will cover my personal connection to the topic and how the concept for it came to be, contextual positioning of the research involved behind this project, a look into my personal methodology and practice and finally a critical annotation of the design systems and techniques I employed to facilitate meanings and purpose.

Contextual Review

This session looks to discuss the context my publication sits in and some of the research that informed integral elements of my final outcome.

Shabbat

Shabbat is a Jewish holiday; the day of rest observed by Jews from sunset on Friday to nightfall the next day following the Jewish calendar which counts a new day from sunset. It remembers the creation of heaven and earth in six days (Exodus 20:8, 11), and the time God relieved us from slavery in Egypt; “Remember that you were a slave in the land of Egypt and the Lord your God freed you from there with a mighty hand and an outstretched arm; therefore the Lord your God has commanded you to observe Shabbat” (The Contemporary Torah. JPS. 2006. Deuteronomy 5:15).

It is common that most Jews recognise Shabbat in some form usually involving dinner the night before with typically family or friends (Figures 1 and 2). Depending on family tradition and levels of effort to sustain devoutness, the woman of the house and her daughters light candles and a blessing is recited before Shabbat enters at sunset. Sometimes people attend the synagogue and then before the dinner is consumed, the man of the house recites Kiddush (another prayer) hallowing Shabbat. There is also a prayer for eating bread which is typically recited over challah. (Rabbi

Cameron, 2020) For the pious Jew, civilisation hastens to a halt for a day. You are forbidden from exerting yourself. In communities of those ultra orthodox you will solemnly hear anything but the sound of nature as vehicles retire from the asphalt, cinemas, stores and supermarkets close their doors to customers, sports games and classes are suspended, TVs are silenced, and men and women become uncontactable for 24 hours while their phones lay dormant inside. In Israel much of this is relevant even for the secular Jew who has no choice but to comply with the laws that affect wider society (Wouk, 1992). However, today's climate is more lenient to the idea of secularism than it was at its birth being that a large majority of the country's population recognises themselves under this umbrella (Pew Research

Center, 2016). Herman Wouk said in his book "anybody will avoid hard work if he can any day of the week. Avoiding slight efforts is ceremony" (Wouk, 1992, p.43). It is also arguably, because of this, that Shabbat is one aspect of Judaism continually uniting us and keeping us together even through 1000's of years of exile and dispersion across the globe. Wouk said about Shabbat "it is also the point at which many Jews rejoin Judaism" (Wouk, 1992, p.41). Katz argues that:

The observance of the Sabbath is a unifying experience in the Diaspora ... The Sabbath is an integral component of the Jewish tradition because it connects its people in solidarity with their story and with each other. (Katz, 2012, p.29)



Figures 1 and 2. Ella Mishan. (2015 and 2023). Shabbat's.

The Diaspora

The dispersion talked about is the Jewish diaspora, beginning in 63 BCE with the Roman conquest of Jerusalem under Pompey killing some 12,000 Jews (Klausner, 1949) and ending only 75 years ago in 1948, with the birth of modern Israel, contrary to the initial notions of Ahad Ha'am who thought it "impossible to hope for a "gathering of the exiled" within its (Israel) borders" (Klausner, 1949, p.119).

There are three main Jewish groups that were divided during this diaspora. Jewish people who found themselves in Eastern Europe in areas including Poland, Germany and Russia are considered Ashkenazi and today most of them reside in America, Israel or Europe. The other two groups are more closely interlinked; they are the Jews of North Africa and the Mediterranean known as Mizrahi and Sephardi, making up the majority of the population of Israel today. What separates them and their cuisine is the inhabitation of Sephardim in Spain and Portugal before final expulsion under the Spanish Inquisition in the 15th century (Solomin, n.d.) All these groups share basic practice and dogmas of faith but have varying traditions, customs and cuisine. However through their devotion to the Torah which has survived and been consistent for centuries (Crim, 2011), they have remained connected, becoming one of the world's oldest religions. (Britannica, 2022)

It is no wonder then, that through these many years spent wandering the globe, we produce some of the most diverse flavours and cooking practices. What ties these disparate cuisines together is the universal adherence to Kashrut; laws from the Torah about diet and how to consume your food kosherly (My Jewish Learning, n.d.). In many cases food betrayed the Jews and this adherence to kashrut enabled antisemitism by helping to identify those attempting to blend in. The Spanish Inquisition under King Ferdinand II and Queen Isabella, ordered that all Jews convert to Christianity, leave or be killed. Their Christian Spanish neighbours became especially attuned to the kosher preparation of food; separating meat and dairy products, avoiding pork and scaleless fish and cooking unique foods for the observance of certain holidays. The sentiment of the inquisition regularly turned women against each other and it was hard for Jewish women to hide the preparation of food from maids (Barocas, 2018). The trial of Juana Nunez is a testament to this; Nunez's maid testified against her using evidence of her serving fresh lettuce and radish salads to her friends that came to visit on a Saturday afternoon. On top of serving uncooked meals, a sign of keeping to the sabbath, the women also appeared to be following traditional sabbath practice of relaxing and refraining from work and taking care of the house (Wiznitzer, 1962).

Practitioners

When thinking about practitioners who also looked at this topic, Cipe Pineles immediately sprung to mind. She has been someone I have admired for her contribution to design and for the similarities in demographic and design goals which I see in myself. Leave Me Alone with the Recipes is one of Pineles' most known works and it serves as an

ode to the food she grew up with in her Ashkenazi Jewish household. What I take from this body of work is the innate feeling of closeness Pineles had to her own relationship between her heritage and food. She brings much of her own touch into the publication through the hand drawn illustrations and the unique analogue, hand lettered typeface,

it's truly a labour of love. Her use of colour is so unabashedly bold and off beat at times and it helps to convey that warmth and happiness that comes with a home cooked meal from your Jewish mother. I want to create this same feeling of authenticity in my own work and allow the reader into my own world while also discussing something much bigger that spans centuries in history.

Ze'ev Raban is another practitioner whose work has greatly inspired the sentiment of my designs. He is considered among many, the "father of Israeli art and design" (Yekkes, 2012). For me he encompasses the heart of Jewish culture with levantine influences to produce illustrious designs that emote the very essence of jewish patriotism visually. The way he uses colour and biblical motifs to cultivate inherently

'Jewish' design systems inspires me because it talks proudly of his Jewish identity which was more rare for the time period he worked in.

Quenton Blake is a British illustrator and cartoonist best known for illustrating many of Roald Dahl's most famous novels and recently I've been told more often, how my own illustration style is reminiscent of his. It is a huge compliment, but also something I have chosen to look into further because I have always found his imagery very provoking and heart warming despite its simplicity in ways. I have realised it is in his ability to convey people together, emotions and human behaviours merely through dotted eyes and single line smiles that is so clever and unique and something I have tried to focus on more since generating a lot of imagery of people being together in creating this publication.

Methodology

The research design for this project has been predominantly practice-led, involving illustration, mapping, feedback sessions as well as keeping a physical diary and a blog. This approach has been discussed recently in: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; and Wilson and Tavares, 2023.

Illustration has been an integral part of my process and my final outcome. It is partially been a cathartic release for me towards the end of this project as war has broken out at home in Israel and I have used it as meditation to still my mind whilst trying to complete this publication. It is also a way for me to visualise the content I am talking about and that helps to contribute to the overall message and feeling of the publication. When I illustrate I need to be at home typically, in a space I am most

comfortable which often means horizontal on the sofa. I have realised throughout my years at design school, when I am my most comfortable, I am my most productive because I am more likely to stay in that space and action for longer.

Mapping, both literal geographically and brainstorming is another method I use to visualise my thoughts and information. The experience of infographic mapping the most poignant dates of exile for each community in individual diaspora maps I created for each chapter, allowed me to process the scale of this diaspora. I found I went through a strange process of mourning this information as it became more real to me which further cemented my own positioning with this topic (Figures 3 and 4). Mapping my own thoughts and publication content has been helpful in figuring out what is necessary information and what is not and how the order of things can also contribute to the ability to digest content and read this publication in a flow-state.

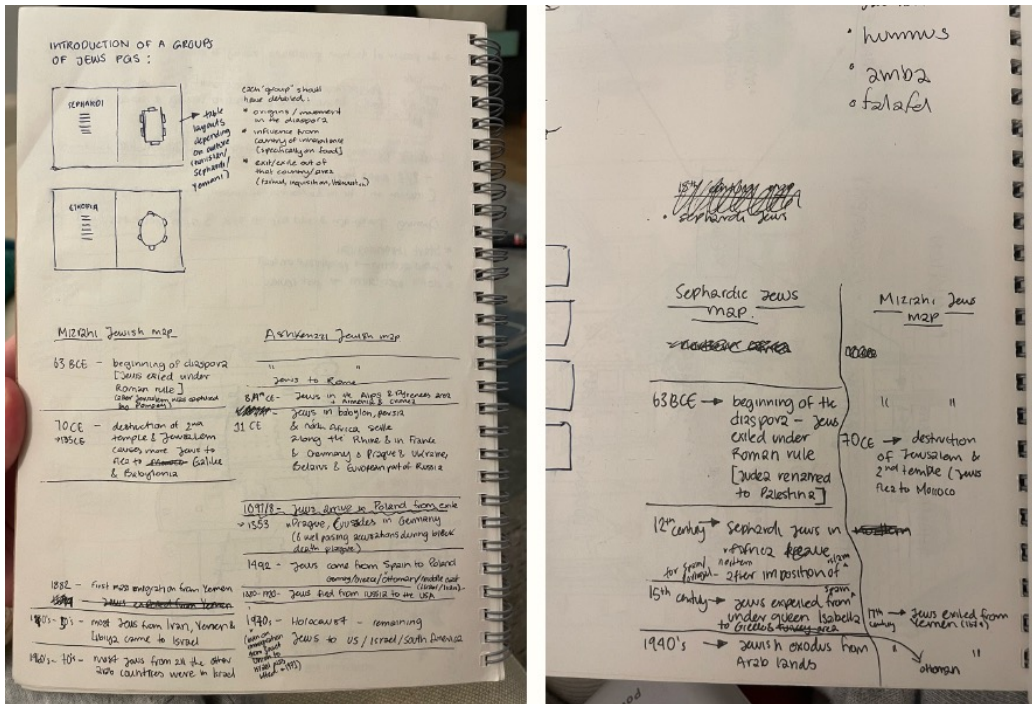


Figure 3. Ella Mishan. (2023). Pages from my visual diary.



Figure 4. Ella Mishan. (2023). Libyan Jews playing an oud.

I have received feedback from tutors and my peers during the course of this project and this has been a method I have relied on a lot to help me see my designs from fresh eyes and a maybe more subjective point of view. After any major dent I make in the progress of my work, I will look to a tutor or a teacher assistant or my peers to give me their initial feeling and understanding of what I have progressed. Typically I write down all the things they are saying in the moment so I am left with a page of dialogue and then I will go home and process this information, often on my blog, and turn it into a series of legible, actionable bullet points that help me know where to go from there. My method of filtering through all the ideas and critique I am given is by assessing, does this contribute to what I am trying to say/the aim and purpose of the publication, and does this enhance or take away from the content I already have or is it unnecessary.

The blog is something I loathed to begin with; I saw it as a hindrance, something slowing me down, rather than something helpful, but I have come to rely on it as a space for me to collate my

thoughts and process new information. It is a tab I always have open on my laptop and a space I am constantly revisiting for inspiration from image banks I have created, feedback I have accumulated and to remind myself of design changes I've made.

My visual diary is the analogue partner to my blog. It is slightly smaller than A4, spiral bound, Muji journal with plain, off white pages. I find the colour of the pages makes illustrating and working in general so much easier than starting with a stark, surgical white, blank canvas. This way I am far less afraid to scribble, make mistakes and rip pages out due to its form. I've used my diary as a place where I collate all analogue assets I've created and to process and other information in an analogue format. I moved in a very intuitive way throughout the pages making a lot of lists, thumbnail sketches, brainstorming and dumping a lot of contextual information and points that helped me process the things I wanted to focus on or keep in the front of my mind whenever my brain became too confused or overwhelmed with information and research.

Critical Commentary

This session will focus on a critical review of my design process and application of techniques and motifs to contribute to the meaning and purpose of the final design outcome.

The experience of entering a Jewish family's house for Friday night Shabbat dinner is unique from family to family but also universal amongst Jews in its customary identifying features and traditions. This includes the religious aspects aforementioned but also in other, less noticeable ways. Upon reflection on my own family's Shabbat dinners in Israel, there are things that contribute to creating a further sense of discrepancy between these gatherings and family dinners with my non-Jewish family in New Zealand. In Israel my aunt always lays out a special tablecloth specifically for Shabbat dinners - reminiscent of the ones my Jewish friends' family's lay out on the table when I have accompanied them on their Shabbat's. Always white and lacy, something delicate and

special. I wanted to emanate this unique feeling of entering into our family's house for Shabbat in the layers of my publication so that these processes and traditions were reflected immediately upon entrance into the book. The linen wrapping (Figure 5) is not only a means of protection but a textural representation of the table cloth. The dust jacket, made using 90GSM tracing paper, is printed with an illustrated tablecloth (Figure 6) that appears as a motif on all tables illustrated throughout the publication (Figure 7), serving as a representation of the tablecloth and the plastic sheet that covers it. Underneath is The Shabbat Table; foiled in a shiny silver to symbolise the silver cutlery set and ready for consuming all that there is to digest inside. The first page represents the first steps in Friday dinner in my family specifically which includes the lighting of candles and then the reciting of the Kiddush blessing as the reader is introduced to 'Shabbat'.



Figures 5 and 6. Ella Mishan. (2023). The Shabbat Table wrap & dust cover.

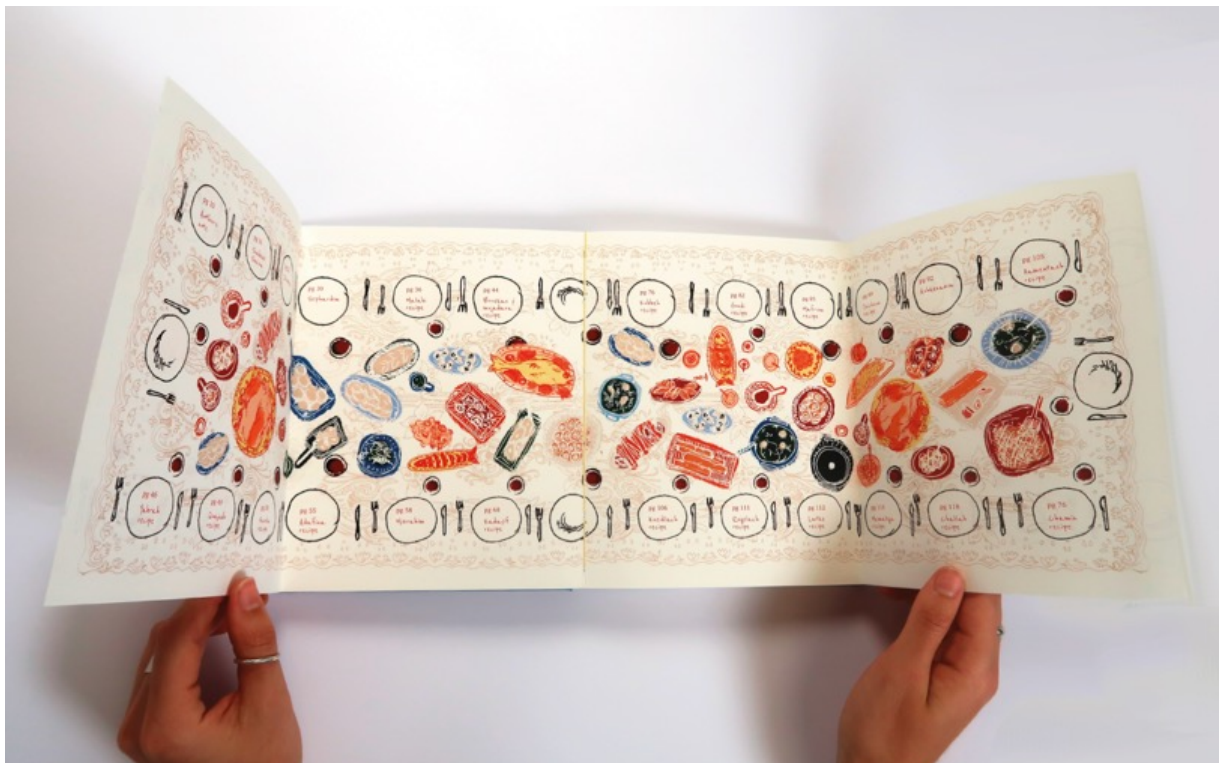


Figure 7. Ella Mishan. (2023). Table of Contents. p8

An integral part of my design system that I developed is the use of colour to create a symbolic meaning and differentiate elements in the publication. The blue running through beginning and end pages that discuss Judaism as a whole and universal Jewish experiences (Figure 8), and covering the book itself; is a lighter, less opaque version of the deep blue of the Israeli flag. It serves to encompass all Jews from around the world as blue and white are colours widely associated with Judaism. The significance of this blue comes from Tallit; a Jewish prayer shawl that is traditionally made with white fabric and a thread of blue (Britannica, 2018); “Speak to the Israelite people and instruct them to make for themselves fringes on the corners of their garments throughout the ages; let them attach a cord of blue to the fringe at each corner” (The Contemporary Torah, JPS, 2006, 15:38). Another element in the physical building the project was the yellow thread used to bind. Historically, on more than one occasion, but most recently during the Holocaust, Jews were required by their rulers to be branded with yellow belts, pieces of cloth

and badges as a mark of shame and a way of discriminating and segregating them from wider society (Cassen, 2023). I chose to use yellow thread as a way of redetermining its meaning, and repurposing it as a mark of Jewish pride.

The colours across the rest of the publication are largely divided into three main sections following the three chapters corresponding to the three main Jewish groups; Sephardim, Mizrahim and Ashkenazim. To determine each chapter’s palette, I felt it was necessary to look at what divides these groups in the first place, which is the countries and areas they inhabited in the diaspora. This is the initial point of difference that provoked the disparities between their traditions, customs and cuisines. I searched the landscapes of the regions each group once inhabited in Google Images and then took a screenshot of the visuals was generated. I then uploaded these screenshots in Adobe Colour to extract a colour theme for each group. This helped in conveying a sense of place in each chapter that talked authentically to the origins of these cuisines.



Figure 8. Ella Mishan. (2023). Spread from Shabbat chapter in The Shabbat Table. p19



Figure 9. Ella Mishan. (2023). Predominant yellows and oranges colours in the spread of The Shabbat Table - a display of Jews from around the world coming together to form one people. p127

I felt it was also important to inject a personal element into this publication that made the experience of reading it feel warmer and more thoughtful, as if someone was to invite you into their house for Shabbat. It is a personal gesture that requires an element of openness and vulnerability. I did this by creating a separate palette for these moments throughout the publication that distinctly differed from the content on the other spreads. With emotive language like sentimentality, nostalgia, reminiscence, and memory in mind, I established a simple colour theme of red and yellow to convey these feelings (Figure 9). I also employed other elements in the form of changing paper stock to help express this. On the same 90GSM semi-translucent paper I made my dust cover with, I illustrated some of my own personal memories/experiences of and interactions with certain foods or recipes in some chapters. The paper stock aided in conveying the materiality of a memory; visceral and foggy, but there. Typographic treatment was another essential consideration for conveying different parts of this book. I used a combination of three typefaces to talk to different elements including serif font; Charter by Matthew Carter, slab serif font; Prestige Elite by Howard Kettler and playful handwritten scrawl; Reenie Beenie by James Grieshaber. I used Charter as my main body copy, facilitating the communication of the majority of the content

which is based in history and fact. I choose this font because of its stable, honest reflection on the page and its legibility acclaimed by serif fonts that have been an integral part of communication in many academic articles and historical transcripts. Prestige Elite is very reminiscent of typewriter typography which in itself has an old, nostalgic feeling. Thus I chose this font to convey those aforementioned personal elements of my own on the page, almost like a reflection from my diary or an old letter written home; it's set in the past but it reflects a form of communication directly from me to someone, in this case the reader. Reenie Beenie, the fun, loose counterpart to this typographic concoction, is described as lending itself "to casual and informal messages... (potentially) used to represent the scribbling of a mad scientist, or the recipes of a genius chef" (Google fonts, n.d.). Inevitably, this font along with a combination of, more legible in chunks of body copy, Prestige Elite, conveys the actual recipe content (Figure 10). My grandmother never documents any of her recipes, they are all saved in her memory, thus whenever my mum or my aunts want to replicate her dishes they are forced to sit in the kitchen with her as she prepares the food and take notes on paper. I wanted to reflect this in the treatment of recipe titles and ingredients as well as chapter titles that help the text slide in discretely amongst the hero illustrations on the page.



Figure 10. Ella Mishan. (2023). Savta's Yabrah recipe in The Shabbat Table. p47

The bulk of the visual elements in this publication are hand illustrated drawings by myself, done on paper in my journal and then transferred and treated with colour in Adobe Photoshop. Part of the reason for my analogue process in generating these illustrations, is to keep the integrity and lived experiences of my own, flowing through the movement of my pen on paper. Pen to paper eliminates many of the hindrances that come from using technology and allows for more scrawled, imperfect outcomes that contribute to a more genuine feeling. Many of the drawings are inspired or based on old photographs of Jews and places Jews inhabited in the diaspora pre Israel gaining independence in 1948 (Figure 11 and 12). I felt this helped advance the sincerity of the content and the realness of what happened to us as Jews without needing such explicit or literal depictions. There is an element of fiction with my own hand and personal approach having touched these illustrations, balanced delicately with the fact that the majority of them are based on images from this archive of photos I built up. Aforementioned I frequently use this motif of the tablecloth pattern that features first on the dust jacket, to return back to the concept of our united Jewish identity as a whole. Our similarities despite being separated in dispersion and our common roots. The tablecloth acts as a symbol of this because it

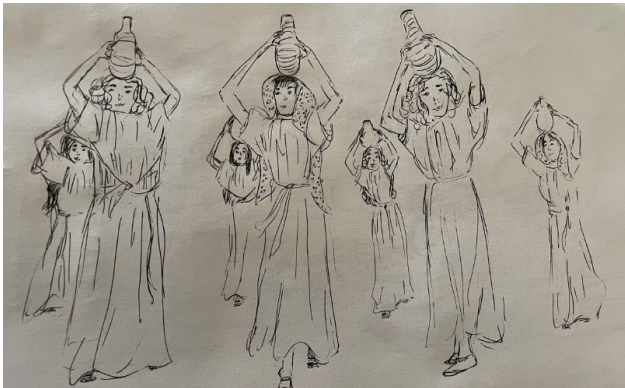


Figure 11. Ella Mishan. (2023). Drawing inspired from Water Dance photograph.



Figure 12. Zoltan Kluger. (1947). The Water Dance performed by members of Kibbutz Urim. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_Government_Press_Office_\(GPO\)-_The_Water_Dance.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_Government_Press_Office_(GPO)-_The_Water_Dance.jpg)

is typically a universal feature in Shabbat dinners - something that only Jews celebrate every Friday. One of the unique features of this publication that is integral to the communication of its content and in part, its purpose, has been the application of mapping conventions to display in a simple format, the movement of these Jewish groups and their subgroups across and during the diaspora. I employed conventional techniques used for depicting population fluctuations. Dots signifying concentration, and movement of people from place to place; arrows signifying direction and quantity of people moving, with the use of colour to engage these processes over time (Figure 13). The value of this information is crucial for the reader, assuming they are not Jewish, in understanding the basic history of our people and hardships we have faced as this helps combat subconscious antisemitism. Being able to clearly see the places Jews inhabited

throughout history alongside more in depth written explanations of these times, serves as a guide and entry into each Jewish group's background to further their stories, cuisine origins and recipes.

The tone of this publication is purposefully juxtaposing in its loud, warm and welcoming essence, like an invitation to a typical boisterous Israeli dinner, opening up our homes, our recipe books and our the reader. The first indication of this is when you open up the book to be greeted, on the inside cover, with a list of all the dates of Jewish exile, spanning the spread from antiquity to today as the list continues off the page (Figure 14). This tone is reflective of living in Israel; the personality of our people is noisy and happy, there is a sense of gratitude for life there with people being aware of the generational struggle our ancestors endured for peace and a return to Israel.



Figure 13. Ella Mishan. (2023). Mizrahi Diaspora map in The Shabbat Table. p60



Figure 14. Ella Mishan. (2023). Inside cover of *The Shabbat Table*. p1

Conclusion

This project has been a labour of love made especially significant for me and difficult to finish towards the end, in light of the recent occurrences in Israel at the time it was concluded (October, 2023). I learned more than I predicted I would, especially surrounding the cuisines and histories of other Jewish groups that I did not know as much about. The process was enlightening and saddening simultaneously but ultimately renewed

my sense of pride in my Jewish identity and I would be so pleased to continue further research and development in design surrounding this topic in the future, potentially creating a series of publications that take a more narrow lens to each Jewish group. I feel immense gratitude for being given the opportunity to take such time to research and stir over this huge topic and I cannot wait to go back to Israel to explore it more.

A mesa do Shabat

Palavras-chave

Diáspora, Identidade judaica,
Culinária judaica, Ilustração, Publicação.

Resumo

Este projeto de pesquisa e design conduzido pela prática examina as histórias da diáspora judaica recontadas por meio do resultado do design gráfico com foco em alimentos e culinária. Ele emprega ilustração, motivo, mapeamento e simbolismo de cores para criar um ambiente semelhante a um lar judaico na noite de Shabat e, ao mesmo tempo, comentar sobre tópicos sérios

para desenvolver essas ideias dentro dos limites do formato de publicação. Esse projeto tem como objetivo desenvolver um nível de conscientização e compreensão do povo judeu entre o público não judeu e outros grupos judeus entre o público judeu, reunindo essas conversas importantes por meio de design visual e alimentos.

Introdução

Esse projeto serve como uma introdução e análise acolhedora da história da diáspora judaica, discutida por meio de um comentário sobre a culinária judaica, oferecendo receitas e histórias de subgrupos judeus. Simultaneamente, atua como uma ferramenta para combater o antissemitismo subconsciente em públicos não judeus, criando um nível básico de compreensão da diáspora judaica, algo com o qual muitas pessoas não estão familiarizadas, o que muitas vezes facilita o branqueamento do povo judeu e os consequentes ataques racistas. A essência da

publicação é reunir as pessoas e promover discussões sobre nossas histórias por meio da comida. Este artigo abordará minha conexão pessoal com o tópico e como surgiu o conceito para ele, o posicionamento contextual da pesquisa envolvida nesse projeto, uma análise da minha metodologia e prática pessoal e, por fim, uma anotação crítica dos sistemas e técnicas de design que empreguei para facilitar os significados e o propósito.

Revisão Contextual

Esta sessão tem como objetivo discutir o contexto em que minha publicação se insere e algumas das pesquisas que informaram elementos essenciais do meu resultado final.

Shabat

O Shabat é um feriado judaico; o dia de descanso observado pelos judeus desde o pôr do sol de sexta-feira até o anoitecer do dia seguinte, de acordo com o calendário judaico, que conta um novo dia a partir do pôr do sol. Ele lembra a criação do céu e da terra em seis dias (Êxodo 20:8, 11) e o momento em que Deus nos libertou da escravidão no Egito: “Lembre-se de que você era escravo na terra do Egito e que o Senhor, seu Deus, o libertou de lá com mão poderosa e braço estendido; portanto, o Senhor, seu Deus, ordenou que você observasse o Shabat” (The Contemporary Torah. JPS. 2006. Deuteronômio 5:15).

É comum que a maioria dos judeus reconheça o

Shabat de alguma forma, geralmente envolvendo um jantar na noite anterior com a família ou amigos (Figuras 1 e 2). Dependendo da tradição familiar e dos níveis de esforço para manter a devoção, a mulher da casa e suas filhas acendem velas e uma bênção é recitada antes da entrada do Shabat ao pôr do sol. Às vezes, as pessoas frequentam a sinagoga e, antes de consumir o jantar, o homem da casa recita o Kiddush (outra oração) para santificar o Shabat. Há também uma oração para comer pão, que normalmente é recitada sobre a challah. (Rabino Cameron, 2020) Para o judeu piedoso, a civilização é interrompida por um dia. Você é proibido de se esforçar. Nas comunidades ultraortodoxas, você

ouvirá solenemente qualquer coisa, menos o som da natureza, à medida que os veículos se retiram do asfalto, cinemas, lojas e supermercados fecham as portas para os clientes, jogos esportivos e aulas são suspensos, as TVs são silenciadas e homens e mulheres ficam incontactáveis por 24 horas, enquanto seus telefones ficam inativos dentro de casa. Em Israel, muito disso é relevante até mesmo para o judeu secular que não tem escolha a não ser cumprir as leis que afetam a sociedade em geral (Wouk, 1992). No entanto, o clima atual é mais tolerante com a ideia de secularismo do que era em seu nascimento, sendo que a grande maioria da população do país se reconhece sob esse guarda-chuva (Pew Research Center, 2016). Herman Wouk disse em seu livro que “qualquer pessoa evitará o trabalho duro

se puder, em qualquer dia da semana. Evitar pequenos esforços é uma cerimônia” (Wouk, 1992, p.43). Também se pode argumentar, por causa disso, que o Shabat é um aspecto do judaísmo que nos une continuamente e nos mantém juntos, mesmo após milhares de anos de exílio e dispersão pelo mundo. Wouk disse que o Shabat “é também o ponto em que muitos judeus se reintegram ao judaísmo” (Wouk, 1992, p.41). Katz argumenta que:

A observância do sábado é uma experiência unificadora na diáspora... O sábado é um componente integral da tradição judaica porque conecta seu povo em solidariedade com sua história e uns com os outros. (Katz, 2012, p.29)



Figuras 1 e 2. Ella Mishan. (2015 e 2023). Shabbat's.

A diáspora

A dispersão de que se fala é a diáspora judaica, que começou em 63 a.C. com a conquista romana de Jerusalém sob o comando de Pompeu, matando cerca de 12.000 judeus (Klausner, 1949) e terminou há apenas 75 anos, em 1948, com o nascimento do Israel moderno, contrariando as noções iniciais de Ahad Ha'am, que achava "impossível esperar uma "reunião dos exilados" dentro de suas fronteiras (Israel)" (Klausner, 1949, p.119).

Há três grupos principais de judeus que foram divididos durante essa diáspora. Os judeus que se encontravam na Europa Oriental em áreas como Polônia, Alemanha e Rússia são considerados Ashkenazi e, atualmente, a maioria deles reside na América, em Israel ou na Europa. Os outros dois grupos estão mais intimamente ligados; são os judeus do norte da África e do Mediterrâneo, conhecidos como mizrahi e sefardi, que constituem a maioria da população de Israel atualmente. O que os separa e sua culinária é a presença dos sefarditas na Espanha e em Portugal antes da expulsão final pela Inquisição espanhola no século XV (Solomin, n.d.) Todos esses grupos compartilham a prática básica e os dogmas da fé, mas têm tradições, costumes e culinária diferentes. No entanto, por meio de sua devoção à Torá, que sobreviveu e tem sido consistente por séculos (Crim, 2011), eles permaneceram conectados, tornando-se uma das religiões mais antigas do mundo. (Britannica, 2022)

Não é de se admirar, portanto, que durante esses muitos anos passados vagando pelo mundo, produzimos alguns dos mais diversos sabores e práticas culinárias. O que une essas cozinhas diferentes é a adesão universal à Kashrut; leis da Torá sobre a dieta e como consumir os alimentos de forma kosher (My Jewish Learning, n.d.). Em muitos casos, a comida traiu os judeus e essa adesão à kashrut possibilitou o antissemitismo ao ajudar a identificar aqueles que tentavam se misturar. A Inquisição espanhola, sob o comando do rei Fernando II e da rainha Isabel, ordenou que todos os judeus se convertessem ao cristianismo, fossem embora ou fossem mortos. Seus vizinhos espanhóis cristãos tornaram-se especialmente atentos à preparação kosher dos alimentos, separando carne e laticínios, evitando carne de porco e peixe sem escamas e cozinhando alimentos exclusivos para a observância de determinados feriados. O sentimento da inquisição regularmente colocava as mulheres umas contra as outras e era difícil para as mulheres judias esconderem o preparo de alimentos das empregadas (Barocas, 2018). O julgamento de Juana Nunez é uma prova disso; a empregada de Nunez testemunhou contra ela usando evidências de que ela servia saladas frescas de alface e rabanete aos amigos que vinham visitá-la em uma tarde de sábado. Além de servir refeições não cozidas, um sinal de observância do sabá, as mulheres também pareciam estar seguindo a prática tradicional do sabá de relaxar e se abster de trabalhar e cuidar da casa (Wiznitzer, 1962).

Profissionais

Ao pensar em profissionais que também se debruçaram sobre esse tópico, Cipe Pineles me veio imediatamente à mente. Ela é uma pessoa que admiro por sua contribuição para o design e pelas semelhanças nas metas demográficas e de design que vejo em mim. *Leave me Alone with the Recipes* é um dos trabalhos mais conhecidos de Pineles e serve como uma ode à comida com a qual ela cresceu em sua

família judia Ashkenazi. O que eu tiro desse conjunto de obras é o sentimento inato de proximidade que Pineles tinha com sua própria relação entre sua herança e a comida. Ela traz muito de seu próprio toque para a publicação por meio das ilustrações desenhadas à mão e da fonte tipográfica analógica exclusiva com letras à mão, o que é realmente um trabalho de amor. Seu uso de cores é tão descarada-

mente ousado e, às vezes, fora do comum, que ajuda a transmitir o calor e a felicidade que vêm com uma refeição caseira preparada por sua mãe judia. Quero criar essa mesma sensação de autenticidade em meu próprio trabalho e permitir que o leitor entre em meu próprio mundo, ao mesmo tempo em que discuto algo muito maior que abrange séculos de história.

Ze'ev Raban é outro profissional cujo trabalho inspirou muito o sentimento de meus designs. Ele é considerado, entre muitos, o “pai da arte e do design israelenses” (Yekkes, 2012). Para mim, ele engloba o coração da cultura judaica com influências levantinas para produzir designs ilustres que transmitem visualmente a própria essência do patriotismo judaico. A maneira como ele usa cores e motivos bíblicos para desenvolver

sistemas de design inerentemente “judaicos” me inspira porque fala com orgulho de sua identidade judaica, algo raro no período em que ele trabalhou.

Quenton Blake é um ilustrador e cartunista britânico mais conhecido por ilustrar muitos dos romances mais famosos de Roald Dahl e, recentemente, tenho ouvido com mais frequência que meu estilo de ilustração lembra o dele. É um grande elogio, mas também é algo que decidi investigar mais a fundo, pois sempre achei suas imagens muito provocantes e comoventes, apesar de sua simplicidade. Percebi que sua capacidade de transmitir pessoas juntas, emoções e comportamentos humanos meramente por meio de olhos pontilhados e sorrisos de uma única linha é tão inteligente e única, e algo em que tentei me concentrar mais desde que gerei muitas imagens de pessoas juntas ao criar esta publicação.

Metodologia

A concepção da pesquisa para este projeto foi predominantemente orientada pela prática, envolvendo ilustração, mapeamento, sessões de feedback, além de manter um diário físico e um blog. Essa abordagem foi discutida recentemente em: Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; e Wilson and Tavares, 2023.

A ilustração tem sido parte integrante do meu processo e do meu resultado final. Em parte, foi uma liberação catártica para mim no final deste projeto, pois a guerra estourou em casa, em Israel, e eu a usei como meditação para acalmar minha mente enquanto tentava concluir esta publicação. Também é uma forma de visualizar o conteúdo sobre o qual estou falando, o que ajuda a contribuir para a mensagem e a sensação geral da publicação (veja a Figura 3). Quando ilustro, normalmente preciso estar em casa, em um espaço em que me sintam mais confortável, o que geralmente significa estar na ho-

rizontal no sofá. Percebi, ao longo de meus anos na escola de design, que quando estou mais confortável, sou mais produtivo, pois é mais provável que eu permaneça nesse espaço e aja por mais tempo.

O mapeamento, tanto geográfico literal quanto de brainstorming, é outro método que utilizo para visualizar meus pensamentos e informações. A experiência de mapear em um infográfico as datas mais marcantes do exílio de cada comunidade em mapas individuais da diáspora que criei para cada capítulo me permitiu processar a escala dessa diáspora. Descobri que passei por um estranho processo de luto por essas informações à medida que elas se tornaram mais reais para mim, o que consolidou ainda mais meu próprio posicionamento em relação a esse tópico (Figuras 4 e 5). Mapear meus próprios pensamentos e o conteúdo da publicação foi útil para descobrir o que é informação necessária e o que não é, e como a ordem das coisas também pode contribuir para a capacidade de digerir o conteúdo e ler essa publicação em um estado de fluxo.

Recebi feedback dos tutores e dos meus colegas durante o curso deste projeto e esse foi um método no

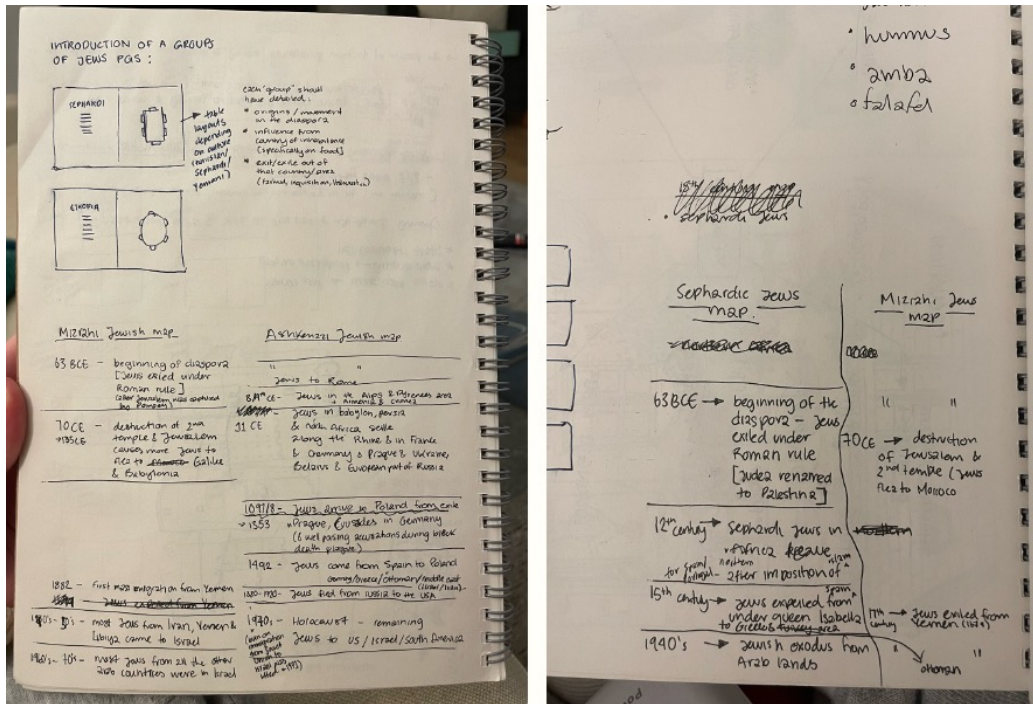


Figura 3. Ella Mishan. (2023). Páginas de meu diário visual



Figura 4. Ella Mishan. (2023). Judeus líbios tocando um alaude.

qual confiei muito para me ajudar a ver meus designs com novos olhos e um ponto de vista talvez mais subjetivo. Depois de qualquer mudança importante que eu faça no progresso do meu trabalho, procuro um tutor, um professor assistente ou meus colegas para que me deem sua opinião inicial e sua compreensão do progresso que fiz. Normalmente, anoto todas as coisas que eles estão dizendo no momento, de modo que fico com uma página de diálogo e, em seguida, vou para casa e processo essas informações, muitas vezes no meu blog, e as transformo em uma série de pontos legíveis e acionáveis que me ajudam a saber o que fazer a partir daí. Meu método de filtrar todas as ideias e críticas que recebo é avaliar se isso contribui para o que estou tentando dizer/o objetivo e a finalidade da publicação e se isso melhora ou diminui o conteúdo que já tenho ou se é desnecessário.

O blog é algo que eu detestava no início; eu o via como um obstáculo, algo que me atrasava, em vez de algo útil, mas passei a confiar nele como um espaço para reunir meus pensamentos e

processar novas informações. É uma guia que sempre mantenho aberta no meu laptop e um espaço que revisito constantemente em busca de inspiração nos bancos de imagens que criei, no feedback que acumulei e para me lembrar das alterações de design que fiz.

Meu diário visual é o parceiro analógico do meu blog. Ele é um pouco menor que o A4, encadernado em espiral, um diário da Muji com páginas lisas e brancas. Acho que a cor das páginas torna a ilustração e o trabalho em geral muito mais fáceis do que começar com uma tela em branco cirúrgico. Dessa forma, tenho muito menos medo de rabiscar, cometer erros e arrancar páginas devido à sua forma. Usei meu diário como um local onde reuni todos os recursos analógicos que criei e para processar e outras informações em um formato analógico. Eu me movi de maneira muito intuitiva pelas páginas, fazendo muitas listas, esboços em miniatura, brainstorms e despejando muitas informações contextuais e pontos que me ajudaram a processar as coisas nas quais eu queria me concentrar ou manter na frente da minha mente sempre que meu cérebro ficava muito confuso ou sobrecarregado com informações e pesquisas.

Comentário Crítico

Esta sessão se concentrará em uma análise crítica do meu processo de design e na aplicação de técnicas e motivos para contribuir com o significado e a finalidade do resultado final do design.

A experiência de entrar na casa de uma família judia para o jantar de Shabat de sexta-feira à noite é única de família para família, mas também é universal entre os judeus em suas características e tradições habituais de identificação. Isso inclui os aspectos religiosos mencionados acima, mas também outras formas menos perceptíveis. Ao refletir sobre os jantares de Shabat da minha própria família em Israel, há coisas que contribuem para criar um senso maior de discrepância entre essas reuniões e os jantares familiares com minha família não judia na Nova Zelândia. Em Israel, minha tia sempre coloca uma toalha de mesa especial especificamente para os jantares de Shabat - uma reminiscência das toalhas que as famílias dos meus amigos judeus colocam na mesa quando os acompanho em seus Shabat. Sempre branca e rendada, algo delicado

e especial. Eu queria emanar essa sensação única de entrar na casa da nossa família para o Shabat nas capas da minha publicação, de modo que esses processos e tradições fossem refletidos imediatamente ao entrar no livro. O invólucro de linho (Figura 6) não é apenas um meio de proteção, mas uma representação textual da toalha de mesa. A sobrecapa, feita com papel vegetal 90GSM, é impressa com uma toalha de mesa ilustrada (Figura 7) que aparece como um motivo em todas as mesas ilustradas ao longo da publicação (Figura 8), servindo como uma representação da toalha de mesa e da folha de plástico que a cobre. Embaixo está a mesa de Shabat, revestida de prata brilhante para simbolizar o conjunto de talheres de prata e pronta para consumir tudo o que há para digerir em seu interior. A primeira página representa os primeiros passos do jantar de sexta-feira em minha família, que inclui especificamente o acendimento das velas e a recitação da bênção do Kiddush, quando o leitor é apresentado ao "Shabat".

Uma parte integrante do meu sistema de design que



Figuras 5 e 6. Ella Mishan. (2023). Capa e sobrecapa de The Shabbat Table

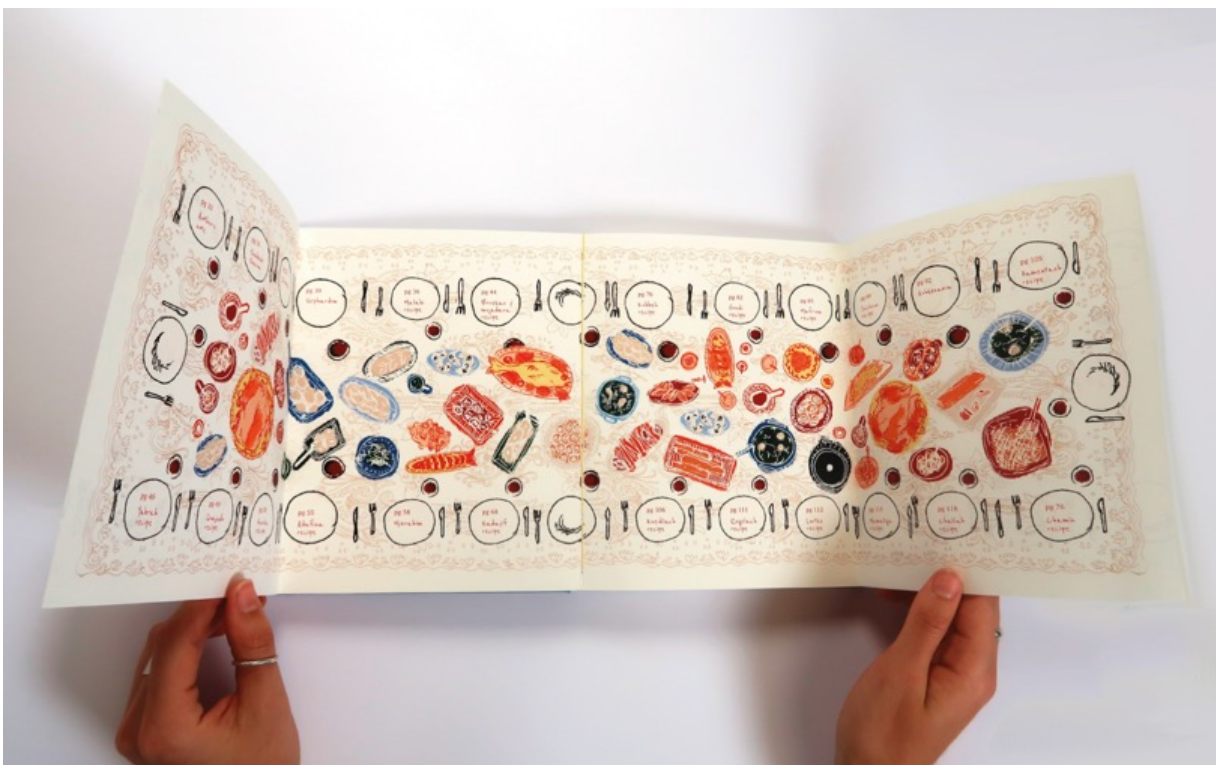


Figura 7. Ella Mishan. (2023). Ella Mishan. (2023). Índice. p8

desenvolvi é o uso da cor para criar um significado simbólico e diferenciar elementos na publicação. O azul que percorre as páginas iniciais e finais que discutem o judaísmo como um todo e as experiências judaicas universais (Figura 8), e que cobre o livro em si, é uma versão mais clara e menos opaca do azul profundo da bandeira israelense. Ele serve para englobar todos os judeus do mundo todo, pois o azul e o branco são cores amplamente associadas ao judaísmo. O significado desse azul vem do Tallit; um xale de oração judaico que é tradicionalmente feito com tecido branco e um fio azul (Britannica, 2018); “Fale com o povo israelita e instrua-os a fazer para si franjas nos cantos de suas roupas ao longo dos tempos; que eles prendam um cordão azul à franja em cada canto” (The Contemporary Torah, JPS, 2006, 15:38). Outro elemento na construção física do projeto foi o fio amarelo usado para amarrar. Historicamente, em mais de uma ocasião, mas mais recentemente durante o Holocausto, os judeus foram obrigados por seus governantes a serem marcados com cintos, pedaços de tecido e distintivos amarelos como uma

marca de vergonha e uma forma de discriminá-los e segregá-los da sociedade em geral (Cassen, 2023). Optei por usar o fio amarelo como uma forma de redeterminar seu significado e reaproveitá-lo como uma marca de orgulho judaico.

As cores no restante da publicação são divididas em três seções principais, seguindo os três capítulos correspondentes aos três principais grupos judeus: sefarditas, mizrahim e ashkenazim. Para determinar a paleta de cada capítulo, achei necessário analisar o que divide esses grupos em primeiro lugar, que são os países e as áreas que eles habitaram na diáspora. Esse é o ponto inicial de diferença que provocou as disparidades entre suas tradições, costumes e culinárias. Pesquisei as paisagens das regiões que cada grupo habitou no Google Images e, em seguida, fiz uma captura de tela dos recursos visuais gerados. Em seguida, carreguei essas capturas de tela no Adobe Colour para extrair um tema de cor para cada grupo. Isso ajudou a transmitir um senso de lugar em cada capítulo que falava autenticamente das origens dessas culinárias.

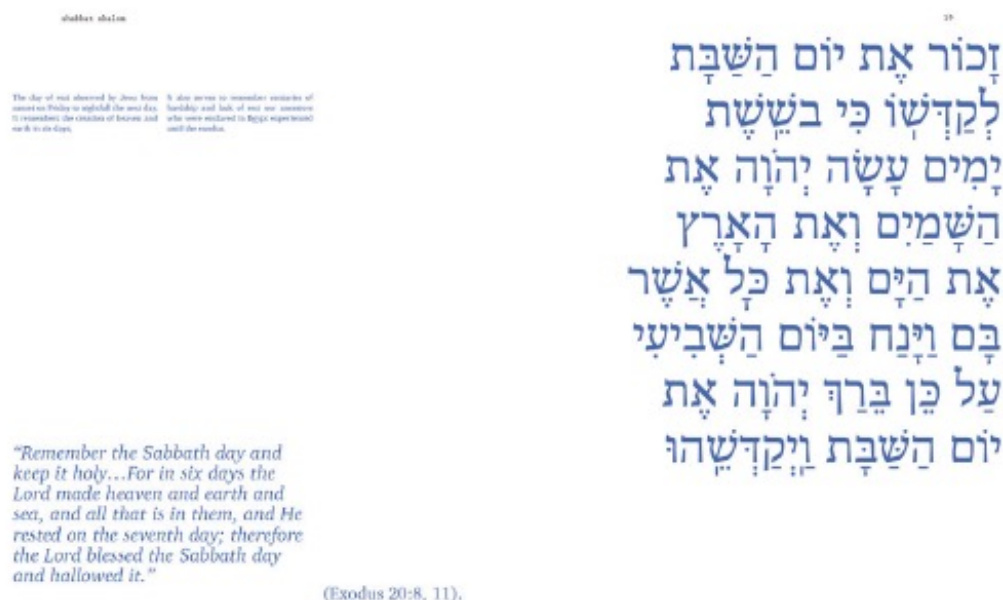


Figura 8. Ella Mishan. (2023). Espalhamento do capítulo Shabat em The Mesa de Shabat. p19



Figura 9. Ella Mishan. (2023). Cores amarelas e laranjas predominantes na propagação de The Shabbat Table - uma exibição de judeus de todo o mundo se unindo para formar um só povo. p127

Senti que também era importante injetar um elemento pessoal nessa publicação que tornasse a experiência de lê-la mais calorosa e atenciosa, como se alguém o convidasse para o Shabat em sua casa. É um gesto pessoal que exige um elemento de abertura e vulnerabilidade. Para isso, criei uma paleta separada para esses momentos em toda a publicação, que era bem diferente do conteúdo das outras páginas. Com uma linguagem emotiva como sentimentalismo, nostalgia, reminiscência e memória em mente, estabeleci um tema simples de cores vermelho e amarelo para transmitir esses sentimentos (Figura 9). Também empreguei outros elementos na forma de mudança de papel para ajudar a expressar isso. No mesmo papel semitranslúcido 90GSM com o qual fiz a capa do livro, ilustrei algumas das minhas lembranças/experiências pessoais e interações com determinados alimentos ou receitas em alguns capítulos. O papel ajudou a transmitir a materialidade de uma memória; visceral e nebulosa, mas presente.

O tratamento tipográfico foi outra consideração essencial para transmitir as diferentes partes do livro. Utilizei uma combinação de três fontes tipográficas para comunicar diferentes elementos, incluindo a fonte serifada Charter, de Matthew Carter, a fonte slab serifada Prestige Elite, de Howard Kettler, e o divertido rabisco manuscrito Reenie Beenie, de James Grieshaber. Usei a Charter como meu texto principal, facilitando a comunicação da maior parte do conteúdo, que é baseado em história e fatos.

Escolhi essa fonte devido ao seu reflexo estável e honesto na página e à sua legibilidade aclamada por fontes serifadas que foram parte integrante da comunicação em muitos artigos acadêmicos e transcrições históricas. A Prestige Elite lembra muito a tipografia de máquina de escrever, que por si só tem um sentimento antigo e nostálgico. Por isso, escolhi essa fonte para transmitir esses meus próprios elementos pessoais mencionados acima na página, quase como uma reflexão de meu diário ou uma carta antiga escrita em casa; ela se passa no passado, mas reflete uma forma de comunicação direta minha com alguém, nesse caso, o leitor. A Reenie Beenie, a contraparte divertida e solta dessa mistura tipográfica, é descrita como “adequada para mensagens casuais e informais... (potencialmente) usada para representar os rabiscos de um cientista maluco ou as receitas de um chef gênio” (Google fonts, n.d.). Inevitavelmente, essa fonte, juntamente com uma combinação de Prestige Elite, mais legível em partes do texto do corpo, transmite o conteúdo real da receita (Figura 10). Minha avó nunca documenta nenhuma de suas receitas, todas são salvas em sua memória, portanto, sempre que minha mãe ou minhas tias querem reproduzir seus pratos, são obrigadas a sentar-se na cozinha com ela enquanto ela prepara a comida e fazer anotações no papel. Eu queria refletir isso no tratamento dos títulos das receitas e dos ingredientes, bem como nos títulos dos capítulos que ajudam o texto a deslizar discretamente entre as ilustrações de heróis na página.



Figura 10. Ella Mishan. (2023). Receita de Yabrah de Savta em The Shabbat Table. p47

A maior parte dos elementos visuais desta publicação são desenhos ilustrados à mão por mim, feitos em papel em meu diário e depois transferidos e tratados com cores no Adobe Photoshop. Parte do motivo do meu processo analógico para gerar essas ilustrações é manter a integridade e as experiências vividas por mim, fluindo por meio do movimento da minha caneta no papel. A caneta no papel elimina muitos dos obstáculos decorrentes do uso da tecnologia e permite resultados mais rabiscados e imperfeitos que contribuem para um sentimento mais genuíno. Muitos dos desenhos são inspirados ou baseados em fotografias antigas de judeus e lugares que os judeus habitavam na diáspora antes da independência de Israel em 1948 (Figuras 11 e 12).

Senti que isso ajudou a aumentar a sinceridade do conteúdo e a realidade do que aconteceu conosco como judeus sem a necessidade de representações tão explícitas ou literais. Há um elemento de ficção com a minha própria mão e abordagem pessoal que tocou essas ilustrações, equilibradas delicadamente com o fato de que a maioria delas se baseia em imagens desse arquivo de fotos que criei. Como mencionado anteriormente, uso com frequência esse motivo do padrão da toalha de mesa, que aparece primeiro na sobrecapa, para voltar ao conceito de nossa identidade judaica unida como um todo. Nossas semelhanças, apesar de estarmos



Figura 11. Ella Mishan. (2023). Desenho inspirado na fotografia Water Dance



Figura 12. Zoltan Kluger. (1947) A dança da água executada por membros do Kibbutz Urim. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_Government_Press_Office_\(GPO\)-_The_Water_Dance.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_Government_Press_Office_(GPO)-_The_Water_Dance.jpg)

separados em dispersão, e nossas raízes comuns. A toalha de mesa funciona como um símbolo disso porque é tipicamente uma característica universal nos jantares de Shabat - algo que somente os judeus celebram toda sexta-feira.

Uma das características exclusivas desta publicação, que é parte integrante da comunicação de seu conteúdo e, em parte, de seu objetivo, foi a aplicação de convenções de mapeamento para exibir, em um formato simples, o movimento desses grupos judeus e seus subgrupos durante a diáspora. Empreguei técnicas convencionais usadas para descrever as flutuações populacionais. Pontos significando concentração e movimento de pessoas de um lugar para outro; setas significando direção e quantidade de pessoas se movendo, com o uso de cores para envolver esses processos ao longo do tempo (Figura 13). O valor dessas informações é fundamental para que o leitor, supondo que não seja judeu, compreenda a história básica de nosso povo e as dificuldades que enfrentamos, pois isso ajuda a combater o

antissemitismo subconsciente. A possibilidade de ver claramente os lugares que os judeus habitaram ao longo da história, juntamente com explicações escritas mais detalhadas sobre esses tempos, serve como um guia e uma entrada para o histórico de cada grupo judeu para aprofundar suas histórias, origens culinárias e receitas.

O tom dessa publicação é propositalmente justaposto em sua essência barulhenta, calorosa e acolhedora, como um convite para um típico jantar israelense turbulento, abrindo nossas casas, nossos livros de receitas e nosso leitor. A primeira indicação disso é quando você abre o livro e é recebido, na parte interna da capa, com uma lista de todas as datas do exílio judaico, abrangendo desde a antiguidade até os dias atuais, conforme a lista continua na página (Figura 14). Esse tom reflete a vida em Israel; a personalidade do nosso povo é barulhenta e feliz, há um sentimento de gratidão pela vida lá, e as pessoas estão cientes da luta geracional que nossos ancestrais enfrentaram pela paz e pelo retorno a Israel.



Figura 13. Ella Mishan. (2023). Mapa da Diáspora Mizrahi em The Shabbat Table. p60



Figura 14. Ella Mishan. (2023). Capa interna de The Shabbat Table. p1

Conclusão

Esse projeto foi um trabalho de amor que se tornou especialmente significativo para mim e difícil de ser concluído no final, tendo em vista os recentes acontecimentos em Israel na época em que foi concluído (outubro de 2023). Aprendi mais do que previ, especialmente sobre a culinária e a história de outros grupos judaicos que eu não conhecia tão bem. O processo foi esclarecedor e triste ao mesmo tempo, mas acabou renovando meu senso de orgulho da minha identidade

judaica e eu ficaria muito satisfeito em continuar a pesquisa e o desenvolvimento do design em torno desse tópico no futuro, possivelmente criando uma série de publicações com uma visão mais restrita de cada grupo judaico. Sinto-me imensamente grato por ter tido a oportunidade de dedicar tanto tempo à pesquisa e à reflexão sobre esse enorme tópico e não vejo a hora de voltar a Israel para explorá-lo mais.

References

- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Avey, T. (2010, Jan 3). *Food for Thought: The Jewish Diaspora*. Tori Avey. <https://toriavey.com/and-now-a-little-history/#:~:text=In%20what%20has%20become%20known,every%20continent%20of%20the%20globe>.
- Barocas, S. (2018). *Kashrut 101*. My Jewish Learning. <https://www.myjewishlearning.com/article/kashrut-101/>
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Cameron, R. J. (2020, February 4). *Everything You Need To Know About Shabbat*. 18Doors. <https://18doors.org/shabbat-cheat-sheet/>
- Cassen, F. (2023, March 20). The Long History of Forcing Jews to Wear Anti-Semitic Badges. *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/history/the-long-history-of-forcing-jews-to-wear-anti-semitic-badges-180981829/>
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Crim, B. (2011). Review of the book *The Jewish People: A Story of Survival*. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, vol. 41, no. 1, p162-163. <https://doi.org/10.1353/flm.2011.0012>.
- Editors of Encyclopaedia Britannica (2018, January 14). *Tallit*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/tallit>
- Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019) *Judaism - the Sabbath*. Encyclopaedia Britannica. www.britannica.com/topic/Judaism/The-Sabbath.
- Editors of Encyclopaedia Britannica (2022, December 15). *Which Religion Is the Oldest?*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/story/which-religion-is-the-oldest>
- Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, September 20). *History and Society: Diaspora*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Diaspora-Judaism>
- Editors of Encyclopaedia Britannica. (2023, September 20). *History and Society: Diaspora*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Diaspora-Judaism>
- Friedman, S. (2017, March 2). *The Shabbat Wars: A Guide for the Perplexed on the "Status Quo" ... and a Possible Solution*. The Israel Democracy Institution. <https://en.idi.org.il/articles/14015>
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- FunJoel. (2020, June 4). *The Unknown Jewish History of Bourekas*. Taste of Jewish Culture. www.tasteofjew.com/the-unknown-jewish-history-of-bourekas/.
- Gil Travel Group. (2015, Jan 14). *Exploring Jewish Portugal through the Community's Culinary Traditions*. Gil Travel. www.giltravel.com/blog/jewish-portugal-culinary-traditions/#:~:text=Much%20of%20the%20Sephardic%20cuisine.
- Google Fonts. (n.d.). *Reenie Beanie*. Google Fonts. <https://fonts.google.com/specimen/Reenie+Beanie/about>
- Jewish Publication society. (2006) *The Contemporary Torah*. Sefaria. <https://www.sefaria.org/Deuteronomy.5.15?lang=bi&with=all&lang2=en>
- Katz, R. (2012, May). *Passing the Salt: How Eating Together Creates Community*. Mahurin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. https://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/351/

Klausner, J. (1949). How Many Jews Will Be Able to Live in Palestine?: Based on an Analysis of the Jewish Population in Palestine in the Days of the Second Temple. *Jewish Social Studies*, vol. 11, no. 2, p119–128. <http://www.jstor.org/stable/4464808>

Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691

Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693

Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694

Malin, F (2018, November 17). *For Jewish Israelis of Yemenite Heritage*, Reviving a Past. New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/11/17/style/bride-wedding-jewish-yemen.html>

Mitchell, T (2016, March 8). *Israel's Religiously Divided Society*. Pew Research Center's Religion & Public Life Project. <https://www.pewresearch.org/religion/2016/03/08/israels-religiously-divided-society/>

Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700

My Jewish Learning. (2003, Jan 9). *The Significance of Shabbat*. My Jewish Learning www.myjewishlearning.com/article/shabbat-themes-and-theology/.

Pew Research Center. (2012, December 18). *The Global Religious Landscape: Jews*. Pew Research Center's Religion & Public Life Project. <https://www.pewresearch.org/religion/2012/12/18/global-religious-landscape-jew/#:~:text=There%20are%20about%2014%20million>

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Wiznitzer, A. (1962). Crypto-Jews in Mexico during the Seventeenth Century. *American Jewish Historical Quarterly*, vol. 51, no. 4, p222–322. www.jstor.org/stable/23874312.

Wouk, H. (1992). This is My God. Souvenir P. (chapter 4 – Sabbath)

Yang, F., & Ebaugh, H. R. (2001). Religion and Ethnicity among New Immigrants: The Impact of Majority/Minority Status in Home and Host Countries. *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 40, no.3, p367–378. <http://www.jstor.org/stable/1388093>

Yekkes, A. (2012, February 7). *Ze'ev Raban: painter, illustrator and father of Israeli design*. Blogspot. <http://adrianyekkes.blogspot.com/2012/02/zeev-raban-painter-illustrator-and.html>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Mishan, E. (2024). The Shabbat Table. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 453-481. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.16>

Renier

!!! PUEU W

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0001-4586-1619>

aaronmanalili@hotmail.com

Renier majored in Communication Design at Auckland University of Technology and received her Bachelors Degree in 2023. She grew up a Second Generation Filipino Immigrant having immigrated to New Zealand at the age of one. Family is at the core of every Filipino individual. With this project she always wanted to educate and inspire Filipinos abroad to maintain their ties to being “Filipino” as they come into adulthood and what being “Filipino” meant to me. Through a personal cultural exploration, she uses archival and publication design to welcome discussions on the importance of upholding and recontextualising the Filipino Culture in NZ. “Pangako Ko” translates to “My Promise”, my promise to uphold the Filipino teachings that my parents instilled into me. Through interactive inserts and saturated visuals, you are brought into a Filipino household to experience a piece of Filipino culture.

Renier se formou bacharel em Design de Comunicação na Universidade de Tecnologia de Auckland em 2023. Chegando na Nova Zelândia com um ano de idade, ela cresceu como uma imigrante filipina de segunda geração. Como a família está no centro de cada indivíduo filipino, com este projeto ela tem a intenção de educar e inspirar os filipinos no exterior a manterem seus laços com o fato de serem “filipinos” à medida que chegam à idade adulta e com o significado do que é ser “filipino”. Através de uma exploração cultural pessoal, ela utiliza o design de arquivos e publicações para acolher discussões sobre a importância de defender e recontextualizar a cultura filipina na Nova Zelândia. “Pangako Ko” significa “Minha Promessa”, minha promessa de defender os ensinamentos filipinos que meus pais me inculcaram. Por meio de inserções interativas e recursos visuais, você é levado a uma casa filipina para vivenciar um pouco de sua cultura.

PANGAKO KO, (My Promise): How publication design can encourage cultural maintenance and reconnection within the Filipino Culture for Future Filipino Generations

Keywords

Cultural Maintenance, Cultural Identity,
Family, Experience, Filipino Migrants.

Abstract

“Pangako Ko” is a piece of work that is centred around the maintenance and acknowledgement of the Filipino cultural identity abroad through publication design. Based on my upbringing through the eyes of immigrant parents, provides nostalgic remembrance towards future enactment of the culture. The project aims to ground and reconnect Filipino individuals through the contextualization and critique of the culture from a second-generation point of view. The project grounds itself around the

conceptual significance of family. The basis for this project is to foster and enact practices within the internal and external relationships of the culture through archival design. The methodological framework has a strong emphasis on an auto-ethnographic approach and heuristic inquiry. Resulting in a Z-Bind publication that communicates the framework of a second-generation Filipino through interactive, archival, photographic multi-page spreads

Introduction

In 2004, my family decided to take my one-year-old self along with my older brothers and made the big move to New Zealand. I grew up, not knowing of the life that we once had in the Philippines. Whilst I didn't experience the culture of fully being immersed in the Filipino culture my parents did their best to raise me as Filipino as they could in their eyes. They had this belief that as soon as I walked out into the world, I could be as Kiwi as I wanted to but as soon as I came home, I would be immersed into a Filipino family. Whether that be through language, food, stories, values, and traditions they would make sure that I didn't lose what made me Filipino in our household. I express and embrace my Filipino culture daily. Whether that be through food, interactions or conversations. Moving to a new country to start a new life is

something many Filipinos experience abroad. There are traditions and values in our culture that need to be put into perspective, some acknowledged and some critiqued. To say that I have been exposed to a balanced split of assimilating into NZ culture whilst retaining our Filipino culture through my parents is an opportunity for me to bridge the gap between future migrant generations and this current generation of Filipino Parents through the experience of my parents and myself. I wish to give context to certain traditions, beliefs, interactions, and actions that many second-generation migrants struggle with understanding as well as the ones that they tend to lose touch with as they grow up themselves. I believe that design has the power to bridge the gap with those who are struggling to ground themselves within a cultural identity.

Contextual Review

This session offers a review of contextual knowledge that focuses on maintaining a cultural identity amidst migration and the Filipino diaspora. This will be divided into three sections which

contextualise the following areas: the Filipino Diaspora in NZ, the concept of the Filipino Family and the case studies centred around cultural maintenance within second-generation Filipinos.

The Filipino Diaspora

The term diaspora descends from the Greek word "diaspeirein" which means to scatter or to be dispersed. In the context of this research, the term is used to describe the movement, migration, or scattering of people away from their country of origin (Webster, 2023).

Filipinos comprise 1% of the New Zealand population and are part of New Zealand's most prominent sectors (Townsend, 2017). The 2000s saw a sudden influx of Filipino individuals ranging from 15,300 in 2006 to 40,347 in 2013 (Townsend, 2017). E. San Juan Jr. (2001)

argues that the Filipino Diaspora was fuelled by worsening political and economic conditions during Marcos' dictatorship during the 1970s/80's. Overseas Filipino Workers (OFW) would rather move their family to a place of employment in which family reunification was allowed (Juan Jr., 2001) than stay in the Philippines. OFWs became the Philippines' most important resource in fuelling the economy (Aguila, 2015).

The Filipino population is considered fairly new to New Zealand. This has resulted in transnational struggles seen with second-generation Filipino Migrants (SGFM) who do not have emotional ties to the Philippines. The term "transnational struggles" is used to emphasise the conception of

differing codes, cultures, ideologies, and goals Wolf (1997). The term is used in context with SGFM who struggle with applying traditions and values in a new environment. SGFM navigate through "multiple seas" of their parents' point of reference, their own identity, as well as what they interpret what it means to lie within two cultures. (Wolf, 1997).

SGFM feel disconnected as they don't have an understanding of daily life in the Philippines (Rodriguez, 2019). First-generation parents would shape their perception of the Philippines through selective memories (Rodriguez, 2019). Although there has been tension with identifying as Filipino as an SGFM attempts have been made at reconnecting with the culture. (Rodriguez, 2019).

The Filipino Family and Culture

The Filipino family maintains its basic significance among many modern families, especially in the development of a child (Arellano-Carandang, 1979). Children are taught obedience and respect to their elders from an early age to adulthood (Go, 1994). The structure of the traditional family consists of the parents being the main authority figures, and then in order of seniority amongst the children. Filipino- American parents reinforce traditional familial beliefs and behaviours with their children (Choi et al., 2021).

Bernad (1971) states that not abiding by traditional values doesn't make you less Filipino and argues that accidental behaviours and traditions should

change while the essentials should remain. Relating to the old Filipino proverb "Take what is good and leave what is bad". Regardless of social class, a Filipino is polite, hospitable, show respect to their elders, respect for women and respect to authority, are grateful and are brave (Bernad, 1971). The tension between modernity and tradition is essential to effectively critique and understand what it means to be Filipino (Smolicz, 1991).

Filipinos tend to emphasise values such as pakikisama, amor propio, utang na loob, hiya, social and economic betterment, patience, suffering and endurance (Miralao, 1997).

Design Practice and Case Studies

Sow Your Kultura - Justine Macabasco

Sow Your Kultura is a project focused on reconnecting Filipinos to the Philippines through the use of a concertina publication as seen in Figure 1. As Macabasco (2021) states the project aims to encourage the rediscovery of Filipino culture through nostalgia. To revive cultural values and renew traditions. The design

system takes a vernacular approach, with inspirations stemming from jeepneys, cigarette packaging and signage. "Targeted towards individuals who may feel as though they have lost their connection to their Filipino roots and need to be reminded of what it looks and feels like to be Filipino." (Macabasco, 2021).



Figure 1. Sow Your Kultura Concertina.

Am I Still Pinoy? – Mikaela Pacis

Am I Still Pinoy is a project focused on questioning the “Filipinoness” of an SGFM through publication design as seen in Figure 2. The project takes an archival, melancholic and documentative approach to creating a reflective publication that follows her journey in reclaiming her culture. Her visual system is inspired by personal interviews, archival

materials and interviews as the recurring motif of shedding and fading memories guides the reader through the publication. The project itself has a goal of reassuring SGFM that they aren’t alone, a project to spark conversations to empower future generations to maintain a cultural connection.

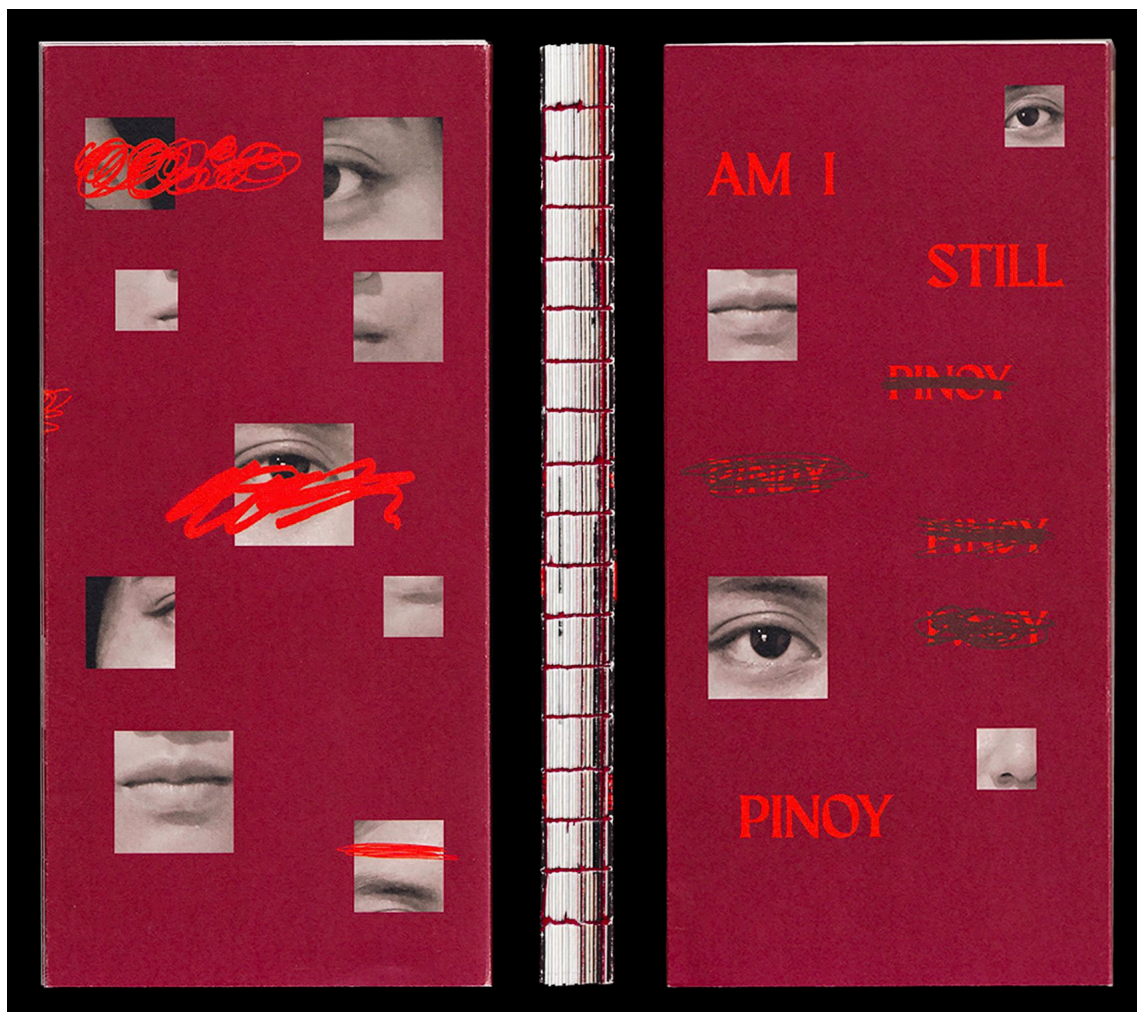


Figure 2. Am I Still Pinoy Publication.

Methodology

This project can be identified as a practice-led inquiry. This session specifically will discuss the research design of this project. I will focus on the methodologies of heuristic inquiry that draw on my tendency to follow my intuition.

I will also focus on an autoethnographic approach to express the self-exploration needed. Upon discussion of these methodological approaches, I will also unpack methods employed throughout the project.

Heuristic Inquiry

Moustakas (1990) states that the word Heuristic is derived from the Greek word *heuriskein*, which essentially means the internal search to know. As a result of needing a word to describe the process of internal investigation of the human experience (Throne, 2019, p. 67). Heuristic enquiry places the researcher at the centre of the investigative process. In the case of my project, heuristic inquiry was used to focus on individuals that fall under SGFM.

It requires a concentrated immersion to gain the information needed from that experience which results in the need for self-discovery to better understand the context of the work. (Throne, 2019, p. 68). Throne (2019) suggests

that from an artistic standpoint, heuristic inquiry can allow an art-based researcher to tap into the ancient creative tools of creativity.

Due to the sheer amount of content surrounding the culture, I was overwhelmed. To funnel these ideas down, I began to consider the ideas which were specific to my upbringing and how I maintained culture through my parents as a basis. Within this project came a lot of self-dialogue within my own lived experiences and my cultural identity as Moustakas (1990) explains self-dialogue brings us face-to-face with ourselves. Experiences of my own helped shape the flow and form of my publication which when related to the six phases of heuristic inquiry resides with immersion the most.

Autoethnography

Throne (2019) describes autoethnography as the personal to social science research being represented as self as subject, revealing unheard voices of experiences to inform larger sociocultural contexts. This project explores an autoethnographic approach as a chosen methodology for the basis of my publication. To communicate my lived experiences as a SGFM in hopes of continuing the values and traditions.

Autoethnography is employed as a methodology for creating a publication that encapsulates, explanations and nostalgia evoking memories which borrow heavily from self-experience and personal recounts from my parents. As Throne (2019) states that autoethnographic projects are often written from a first point of view. I attempt to make accurate depictions of my self-experiences through the use of archival photography except for setting up specific rooms as seen in Figure 4.

Research Methods

The research methods which have been employed in this project include the following:

- Personal Interviews
- Preparation and Structure Recording of Interviews Inspiration for the visual system
- Mapping of the Publication
- Flat Plan
- Initial Sketches
- Prototyping
- Crafting of Publication



Figure 4. My Dining Room.

Personal Interviews

An interview is a scientific method through which a person enters the life of a stranger (Abhulimhen-lyoha, 2020) or in my case, the way of thinking my parents had. Abhulimhen-lyoha (2020) states that interviews are a process of social interaction between the interviewer and interviewee, a conversation for information gathering. The

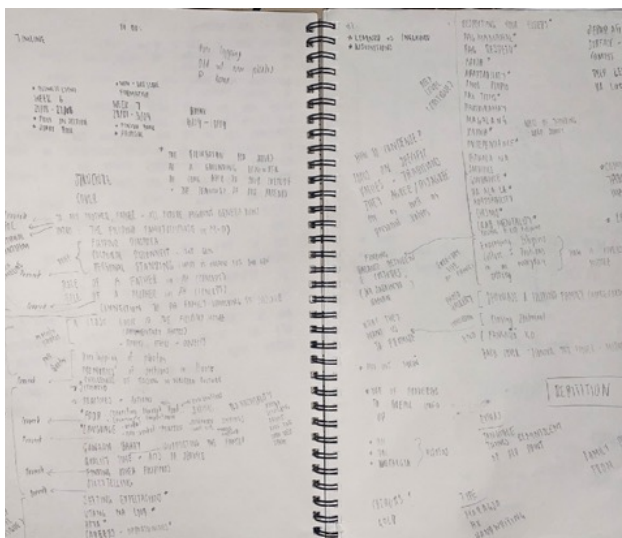


Figure 5. Content Planning.

basis for the content in my publication relies solely on the responses from my parents.

The interviews conducted with my parents' required preparation and structure as seen in Figure 5. The interviewing process was conducted in the Filipino language of Tagalog and was recorded via way of voice recording (See Figure 6). The interviews served as a verbal foundation and inspiration for the visual content and look of the publication, always relating to the experiences of both my parents and me.

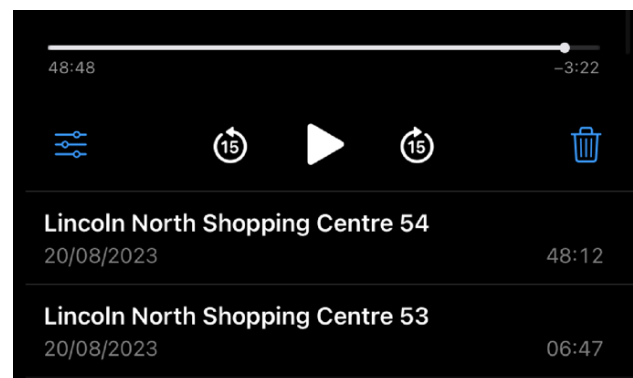


Figure 6. Interview Recording.

Mapping of the Publication

According to Truong, Hayes and Abowd (2006), storyboarding is a short graphical depiction of a narrative. It can often illustrate an envisioned scenario of how an application feature works, or in the case of my project, the overall flow of both my publications. The mapping of my publication was needed to decipher the amount of content needed to be in each book. The total pages needed to be equal as seen in Figure 7.

The information distilled from the interview needed to be balanced alongside the other visual elements of the publication with much thought being given to proverb spreads which act as dividers (see Figure 8). This was achieved through trial and error with the amount of pages per signature.

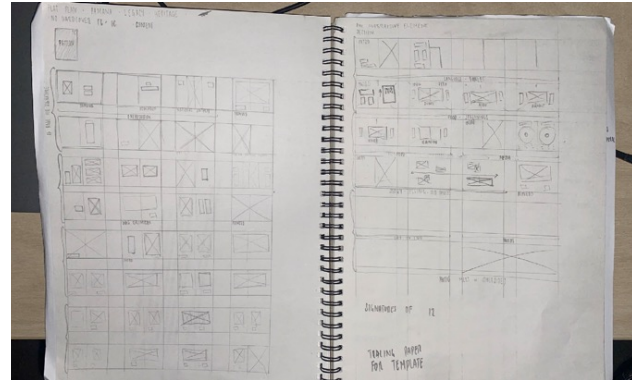


Figure 7. Flat Plan.

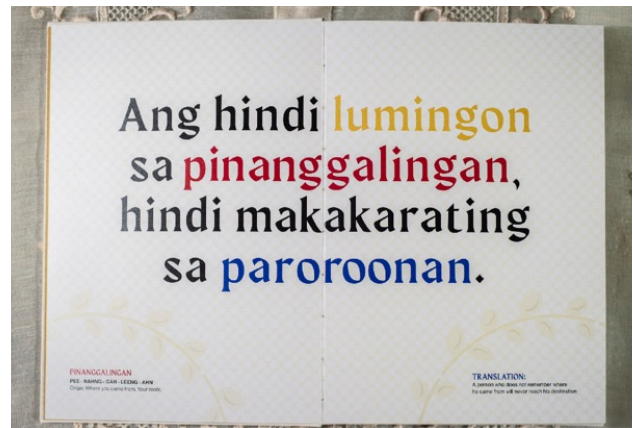


Figure 8. Proverb Divider.

Prototyping

The execution of the book needed to work as both separate publications but can ultimately be read as a whole, being joined by a Z binding technique which bridges the two concepts together. The construction and function of the book were the initial priority.

Confirming the mechanics, I had envisioned seen in Figure 9. Creating a rough prototype allowed for the interactivity of my publication to be brought into the physical space.

More prototyping commenced to demonstrate the binding of the inserts of the publication. During the production stages of the publication, it was important to observe how the publication looked at 100% which helped alleviate issues not seen on screen i.e., font size, leading, print quality etc. which were then adjusted accordingly.



Figure 9. Prototype Showcase.

Critical Commentary

The final chapter offers a critical commentary on the work produced as a result of this research. Each section will unpack each component of both publications which is then followed by commentary relating to significant ideas within the project.

Pamana

Pamana is the first publication seen upon the reveal of the book (see Figure 10). It is the aspects of our culture which can be easily identified visually. This publication encompasses the importance of the Filipino family in upholding the culture and the introduction to my Filipino parents is the foundation of our cultural maintenance.

Pamana focuses on the Filipino home and the memories experienced within the home. It focuses on aspects such as the main rooms in the home (Figure 11), certain objects in the home (Figure 12), the importance of language (Figure 13) and many more aspects which communicate aspects which may make up a Filipino household.



Figure 10. Pangako Ko Top View.



Figure 11. My Living Room.



Figure 12. Things that make sense spread.

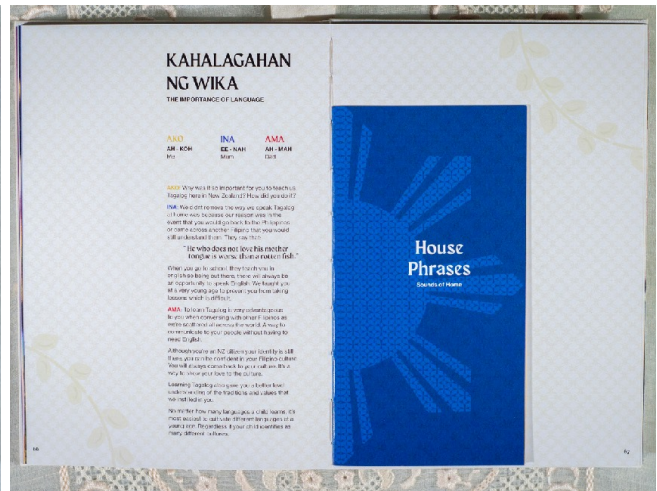


Figure 13. The Importance of Language.

Ka Looban

Ka Looban is presented with a dark black cover (Figure 14) It acts as a deeper dive into the teaching of a Filipino parent that is not necessarily seen at first glance. Ka Looban provides a strong parental voice as a way to share a different perspective on many traditional traits and qualities



Figure 14. Pangako Ko, Ka Looban Top View.

of the culture, both applicable and non- applicable. Difficult concepts are represented with diagrams that outline the relationship of the values within oneself (Figure 15). The proceeding chapters of the book are divided into three chapters.



Figure 15. Pagpapakatao Diagram.

Patterns

A recurring cream colour imitated the pina silk used to make the traditional Barong Tagalog, a traditional garment worn by the men in the Filipino family. Both Pamana and Ka Looban are presented with the gold foiling of one of many patterns seen on the barong. This is also the only time the patterns are prominently shown as it fades to the subtleties of the background much like the garment (Figure 17).

The patterns were constructed out of the glyphs found within the main display typeface (Figure 16) within the book and act as an element to round the entire publication together. The patterns of barong patterns are flexible to both represent the bride and groom, my parents. It served as a subtle reminder of parental guidance within the publication.



Figure 16. Barong Pattern Construction.



Figure 17. Pangako Ko Top View.

Archival and Documentative Photography

Throughout both publications, a constant style of archival and documentary styles of photography can be seen. The photos in *Pamana* are presented as being more carefully curated (Figure 18) than the collated images of *Ka Looban*. Once flipped you observe a switch in significance in the style of photos with *Ka Looban* being portrayed as the reflection of my parents' background, having a heavier emphasis on the archival photographs (Figure 19).

A visualisation and manifestation of the words of wisdom shared throughout *Ka Looban*. I wanted to merge both styles into my publication as a way to capture the life that I live now but also bring the life that my parents once had before making the move. The relationship between the two was used to capture the essence and emotion of nostalgia through photography.



Figure 18. My Kitchen.



Figure 19. Archival Photo Example, Photo of my family back in the Philippines.

Image Treatment

As said by Cui (2015) Nostalgia is a kind of complex emotional state longing for the past. The images seen throughout the publication are treated with a slight pixelation, grain and warm filter to evoke the familiar yet unfamiliar feeling I get during my travels back home (Figure 20). To evoke a sense of history with the reader. The image treatment seen across all images both archival and documentative is created with the image of the overly saturated metropolitan Manila streets in mind, a city where my family lived before my time.

The bright colours take inspiration from the colourful streets, the transport we call Jeepneys and trikes and the overall overstimulation nature of the vernacular streets of the Philippines. The image treatment provides a pleasing stimulus to the eyes that communicates the history within each section of the publication.



Figure 20. Image Treatment of Objects, Staged Photos and Archival Photos.

Colour Palette

The selected colour palette is a homage to the colours of the Filipino flag, with the white or my interpretation through the beige symbolizing liberty, equality and fraternity; the blue symbolizing peace, truth and justice and the red symbolising valour and patriotism.

The use of gold is used to represent the regions of the Philippines and within my use, symbolizes the golden value of not losing our cultural identity. Within Pamana, the colours are presented a brightly to showcase the bright and loud nature of the culture (Figure 21) whilst Ka Looban is represented with a deeper dark variation of the culture to represent the internal representation of the culture (Figure 22).



Figure 21. Pamana Colour Palette.



Figure 22. Ka Looban Colour Palette.

Font Choice

The selected font choice is a representation of both the Filipino culture (Maragsa) (Figure 23) and my contemporary cultural identity (Neue Haas Grotesk) (Figure 24). It was important to select a font choice made by a Filipino-type designer that didn't feel like a specific region or area in the Philippines but evoked just enough nostalgia to experience the Filipino qualities of the publication.



Figure 23. Maragsa Typeface.

Neue Haas Grotesk Text

Figure 24. Neue Haas Grotesk Text Typeface.

Binding Technique

The creation of two publications needed to be done for a successful publication through a Z bind. With the idea of creating a thick publication the advantage of the Z bind allows for both publications to be contained within one main artifact rather than being separated into two publications (seen in Figure 25).

The Z bind was used to communicate the intersectionality of both the expression of the internal and external characteristics of Filipino culture. Having both aspects contained within one artefact allows natural storytelling to occur (Figure 26). The use of coptic stitch was selected to mirror the stitching seen on the Barong Tagalog. To connect the ties between the internal and external aspects of the Filipino Culture.

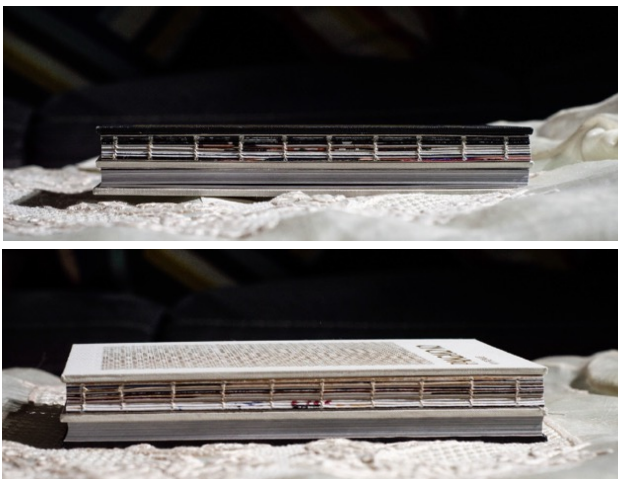


Figure 25. Pangako Ko Coptic Stitch and Side View. Side profiles of both publications to showcase the stitching. Own Work.



Figure 26. Pangako Ko Z bind top view. The top view of the Z binding, showcasing the format and structure.

Format

The format of the publication was carefully considered after understanding the diasporic nature of the Philippine population as well as personal experiences of having to move around and constantly changing environments. I was inspired by the concept of the Balikbayan box which is very popular with Filipino individuals found across the world.

The concept was that overseas Filipinos would send essentials of the country they currently resided in inside an oversized box which would be shipped back home to provide for their family. I wanted to flip that concept and create a publication where the reader would be able to bring a piece of the Philippine culture with them regardless of their situation and environment.



Figure 27. Format showcase of the box, Pamana and Ka Looban.

Conclusion

To relate it to my research question on “How publication design can encourage deeper connection within the Filipino Culture for Future Filipino Generations.” I have created a publication which encompasses and communicates my

experience as an SGFM and how I was able to navigate between both the internal and external aspects of the Filipino culture thanks to my family, specifically my parents.

Individual Learnings & Challenges

The biggest challenge towards this capstone project was the sheer volume of content needed to execute two consecutive publications as well as the craft of the project itself.

I underestimated the level of productivity needed to pull off a project that attempts to provide an angle of living as an SGFM whilst maintaining a cultural identity. Having to conduct multiple content-gathering sessions,

distilling the interview in conjunction with creating a cohesive-looking publication that’s well crafted was the biggest challenge I faced.

One of the biggest learnings I’ve taken from this project was how many different SGFMs felt the same way that I did. I’d say the biggest individual learning I have concerning this project is understanding my capability to continuously push myself through a self-directed project.

Further Research

If allowed to pursue this project further, I would like to inquire deeper into different angles of which other SGFMs have been or haven’t been able to maintain a connection to our Filipino identity. Given that the Philippine population is relatively new to New Zealand, the generational extent of the population is currently between the first and second- generation immigrants.

The opportunity to be able to conduct extensive research outside of my personal experiences would extend the reach of this

project to include the opinions and angles of other Filipinos, thus creating a sense of community within NZ and ushering in a new generation of kapwa or its English translation “togetherness”.

Overall, I am more than proud of what I’ve been able to achieve in bridging the gap between current and future generation Filipinos back into a sense of cultural identity whilst being able to dedicate it to my parents and acknowledging the sacrifice and opportunities they gave to me.

PANGAKO KO, (My Promise): Como o design de publicação pode incentivar a manutenção cultural e a reconexão com a cultura filipina para as futuras gerações

Palavras-chave

Manutenção cultural, Identidade cultural,
Família, Experiência, Migrantes filipinos.

Resumo

“Pangako Ko” é um trabalho centrado na manutenção e no reconhecimento da identidade cultural filipina no exterior por meio do design de publicações. Baseado em minha educação através dos olhos de pais imigrantes, fornece uma lembrança nostálgica para a futura implementação da cultura em design visual. O projeto tem como objetivo fundamentar e reconectar indivíduos filipinos por meio da contextualização e da crítica da cultura a partir de um ponto de vista de segunda geração.

O projeto se baseia no significado conceitual de família. A base para esse projeto é promover e implementar práticas dentro dos relacionamentos internos e externos da cultura por meio do design de arquivos. A estrutura metodológica enfatiza a abordagem autoetnográfica e a investigação heurística. O resultado é uma publicação Z-Bind que comunica a estrutura de um filipino de segunda geração por meio de páginas de design gráfico interativo, e de arquivo.

Introdução

Em 2004, minha família decidiu levar meu filho de um ano de idade junto com meus irmãos mais velhos e fez a grande mudança para a Nova Zelândia. Eu cresci sem saber como era a vida que tínhamos nas Filipinas. Embora eu não tenha vivenciado a cultura de estar totalmente imerso na cultura filipina, meus pais fizeram o melhor que puderam para me criar como filipino aos seus olhos. Eles acreditavam que, assim que eu saísse pelo mundo, poderia ser tão kiwi quanto quisesse, mas assim que voltasse para casa, estaria imerso em uma família filipina. Seja por meio do idioma, da comida, das histórias, dos valores e das tradições, eles se certificariam de que eu não perdesse o que me tornava filipino em nossa casa. Eu expresso e abraço minha cultura filipina diariamente. Seja por meio da comida, de interações ou de conversas. Mudar-se para um novo país para começar uma nova vida é

algo que muitos filipinos vivenciam no exterior. Há tradições e valores em nossa cultura que precisam ser colocados em perspectiva, alguns reconhecidos e outros criticados. Dizer que fui exposto a uma divisão equilibrada de assimilação da cultura da Nova Zelândia e, ao mesmo tempo, de manutenção da cultura filipina por meio de meus pais, é uma oportunidade de preencher a lacuna entre as futuras gerações de migrantes e a atual geração de pais filipinos por meio da experiência de meus pais e minha. Desejo contextualizar certas tradições, crenças, interações e ações que muitos migrantes de segunda geração têm dificuldade de entender, bem como aquelas com as quais eles tendem a perder contato à medida que crescem. Acredito que o design tem o poder de preencher a lacuna com aqueles que estão lutando para se fundamentar em uma identidade cultural.

Revisão Contextual

Esta sessão oferece uma revisão do conhecimento contextual que se concentra na manutenção de uma identidade cultural em meio à migração e à diáspora filipina. Ela será dividida em três seções

que contextualizam as seguintes áreas: a diáspora filipina na Nova Zelândia, o conceito de família filipina e os estudos de caso centrados na manutenção cultural dos filipinos de segunda geração.

A diáspora filipina

O termo diáspora deriva da palavra grega “dias-peirein”, que significa dispersar ou estar disperso. No contexto desta pesquisa, o termo é usado para descrever o movimento, a migração ou a dispersão de pessoas para longe de seu país de origem (Webster, 2023). Os filipinos representam 1% da população da Nova Zelândia e fazem parte dos setores mais proeminentes da Nova Zelândia (Townsend,

2017). Na década de 2000, houve um súbito influxo de indivíduos filipinos, variando de 15.300 em 2006 a 40.347 em 2013 (Townsend, 2017). E. San Juan Jr. (2001) argumenta que a diáspora filipina foi alimentada pela piora das condições políticas e econômicas durante a ditadura de Marcos nas décadas de 1970/80. Os trabalhadores filipinos estrangeiros (OFW) preferiam transferir suas fa-

mílias para um local de trabalho em que a reunificação familiar fosse permitida (Juan Jr., 2001) a permanecer nas Filipinas. Os OFWs se tornaram o recurso mais importante das Filipinas para alimentar a economia (Aguila, 2015).

A população filipina é considerada relativamente nova na Nova Zelândia. Isso resultou em lutas transnacionais observadas entre os migrantes filipinos de segunda geração (SGFM) que não têm laços afetivos com as Filipinas. O termo “lutas transnacionais” é usado para enfatizar a concepção de códigos, culturas, ideologias e objetivos diferentes (Wolf, 1997). O termo é usado no contexto dos SGFM que lutam para aplicar tradições e

valores em um novo ambiente. Os SGFM navegam por “múltiplos mares” do ponto de referência de seus pais, de sua própria identidade, bem como do que eles interpretam como sendo estar dentro de duas culturas. (Wolf, 1997).

Os SGFM se sentem desconectados por não entenderem a vida cotidiana nas Filipinas (Rodriguez, 2019). Os pais de primeira geração moldam sua percepção das Filipinas por meio de memórias seletivas (Rodriguez, 2019). Embora tenha havido tensão ao se identificar como filipino como SGFM, foram feitas tentativas de se reconectar com a cultura. (Rodriguez, 2019).

A família e a cultura filipinas

A família filipina mantém sua importância básica entre muitas famílias modernas, especialmente no desenvolvimento de uma criança (Arellano-Carandang, 1979). As crianças aprendem a obedecer e a respeitar os mais velhos desde cedo até a idade adulta (Go, 1994). A estrutura da família tradicional consiste em os pais serem as principais figuras de autoridade e, depois, em ordem de antiguidade, os filhos. Os pais filipino-americanos reforçam as crenças e os comportamentos familiares tradicionais com seus filhos (Choi et al., 2021).

Bernad (1971) afirma que não seguir os valores tradicionais não o torna menos filipino e argumenta que comportamentos e tradições acidentais devem

mudar, enquanto o essencial deve permanecer. Em relação ao antigo provérbio filipino “Pegue o que é bom e deixe o que é ruim”. Independentemente da classe social, um filipino é educado, hospitaleiro, respeita os mais velhos, respeita as mulheres e a autoridade, é grato e corajoso (Bernad, 1971). A tensão entre modernidade e tradição é essencial para criticar e entender efetivamente o que significa ser filipino (Smolicz, 1991).

Os filipinos tendem a enfatizar valores como pakikisama, amor próprio, utang na loob, hiya, melhoria social e econômica, paciência, sofrimento e resistência (Miralao, 1997).

Semeie sua cultura - Justine Macabasco

O Sow Your Kultura é um projeto que se concentra em reconectar os filipinos às Filipinas por meio do uso de uma publicação de concertina, conforme mostrado na Figura 1. Como afirma Macabasco (2021), o projeto tem como objetivo incentivar a redescoberta da cultura filipina por meio da nostalgia. Para reviver os valores culturais e

renovar as tradições. O sistema de design adota uma abordagem vernacular, com inspirações provenientes de jeepneys, embalagens de cigarro e sinalização. “Direcionado a indivíduos que podem sentir que perderam a conexão com suas raízes filipinas e precisam ser lembrados de como é ser filipino.” (Macabasco, 2021).



Figura 1. Semeie sua cultura - Concertina.

Ainda sou Pinoy? - Mikaela Pacis

Am I Still Pinoy é um projeto que se concentra em questionar a “filipinidade” de uma SGFM por meio do design de uma publicação, conforme mostrado na Figura 2. O projeto adota uma abordagem arquivística, melancólica e documental para criar uma publicação reflexiva que acompanha sua jornada na recuperação de sua cultura. Seu sistema visual é inspirado em entrevistas pessoais,

materiais de arquivo e entrevistas, enquanto o motivo recorrente de memórias que se desvanecem e desaparecem guia o leitor pela publicação. O projeto em si tem o objetivo de assegurar à SGFM que eles não estão sozinhos, um projeto para estimular conversas para capacitar as gerações futuras a manter uma conexão cultural.

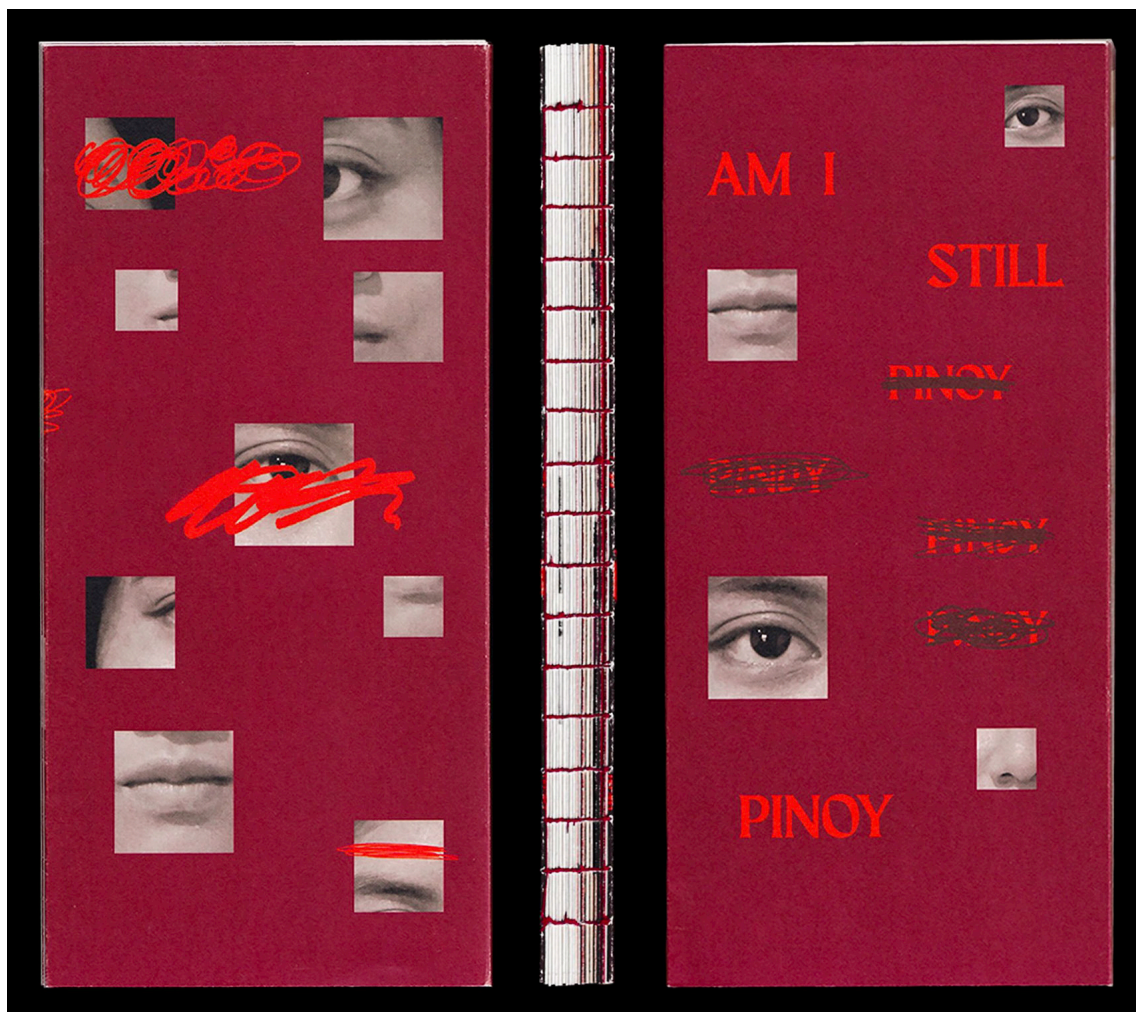


Figura 2. Publicação - Ainda sou Pinoy?.

Rubbish Famzine

Um projeto centrado na família de Claire e Pann Lim, é um álbum de recortes da família voltado para as coisas mundanas e cotidianas da família. Esse álbum de recortes é repleto de fotografias de filmes, histórias emocionantes e ilustrações cativantes (Peh, 2022). A ideia que desencadeou a ideia de fazer um álbum de recortes e documentar a família

veio do Padre Pann, que queria compartilhar com a família o conhecimento que tinha na direção de sua agência. Pann espera alcançar o objetivo de deixar para trás volumes de diários que seus filhos possam consultar quando ele não estiver mais por perto (Peh, 2022).



Figura 3. Rubbish Famzine No.5

Metodologia

Esse projeto pode ser identificado como uma pesquisa orientada pela prática. Esta sessão discutirá especificamente a concepção da pesquisa desse projeto. Vou me concentrar nas metodologias de investigação heurística que se baseiam em minha tendência de seguir minha intuição.

Também me concentrarei em uma abordagem autoetnográfica para expressar a autoexploração necessária. Após a discussão dessas abordagens metodológicas, também apresentarei os métodos empregados em todo o projeto.

Pesquisa heurística

Moustakas (1990) afirma que a palavra Heurística é derivada da palavra grega *heuristicos*, que significa essencialmente a busca interna para saber. Como resultado da necessidade de uma palavra para descrever o processo de investigação interna da experiência humana (Throne, 2019, p. 67). A investigação heurística coloca o pesquisador no centro do processo investigativo. No caso do meu projeto, a investigação heurística foi usada para focar em indivíduos que se enquadram no SGFM.

É necessária uma imersão concentrada para obter as informações necessárias dessa experiência, o que resulta na necessidade de autodescoberta para entender melhor o contexto do trabalho. (Throne, 2019, p. 68). Throne (2019) sugere que, de um

ponto de vista artístico, a investigação heurística pode permitir que um pesquisador baseado em arte aproveite antigas ferramentas de criatividade.

Devido à grande quantidade de conteúdo que envolve a cultura, fiquei sobrecarregado. Para afunilar essas ideias, comecei a considerar as ideias que eram específicas da minha educação e como eu mantinha a cultura por meio dos meus pais como base. Nesse projeto, houve muito diálogo pessoal com minhas próprias experiências vividas e minha identidade cultural, conforme explica Moustakas (1990), o diálogo pessoal nos coloca frente a frente com nós mesmos. Minhas próprias experiências ajudaram a moldar o fluxo e a forma de minha publicação que, quando relacionada às seis fases da investigação heurística, reside mais na imersão.

Autoetnografia

Throne (2019) descreve a autoetnografia como o pessoal para a pesquisa em ciências sociais, sendo representada como o eu como sujeito, revelando vozes não ouvidas de experiências para informar contextos socioculturais mais amplos. Este projeto explora uma abordagem autoetnográfica como uma metodologia escolhida para a base de minha publicação. Para comunicar minhas experiências vividas como SGFM na esperança de dar continuidade aos valores e tradições. A autoetnografia é empregada como uma

metodologia para a criação de uma publicação que encapsula explicações e evoca nostalgia, evocando memórias que se baseiam fortemente na experiência própria e em relatos pessoais de meus pais. Como Throne (2019) afirma, os projetos autoetnográficos geralmente são escritos a partir de um primeiro ponto de vista. Tento fazer representações precisas de minhas autoexperiências por meio do uso de fotografias de arquivo, exceto para a configuração de cômodos específicos, como visto na Figura 4.

Métodos de pesquisa

Os métodos de pesquisa que foram empregados neste projeto incluem os seguintes:

- Entrevistas pessoais
- Preparação e estrutura Registro de entrevistas
- Inspiração para o sistema visual
- Mapeamento da publicação
- Plano plano
- Esboços iniciais
- Prototipagem
- Elaboração da publicação



Figura 4. Minha sala de jantar.

Entrevistas pessoais

Uma entrevista é um método científico por meio do qual uma pessoa entra na vida de um estranho (Abhulimhen-Iyoha, 2020) ou, no meu caso, na maneira de pensar de meus pais. Abhulimhen-Iyoha (2020) afirma que as entrevistas são um processo de interação social entre o entrevistador e o entrevistado, uma conversa para a coleta de informações. A base para o conteúdo de minha publicação se baseia exclusivamente nas respostas de meus pais.

As entrevistas realizadas com meus pais exigiram preparação e estrutura, como mostra a Figura 5. O processo de entrevista foi conduzido no idioma filipino tagalo e foi registrado por meio de gravação de voz (veja a Figura 6). As entrevistas serviram como base verbal e inspiração para o conteúdo visual e a aparência da publicação, sempre relacionada às experiências tanto dos meus pais quanto minhas.

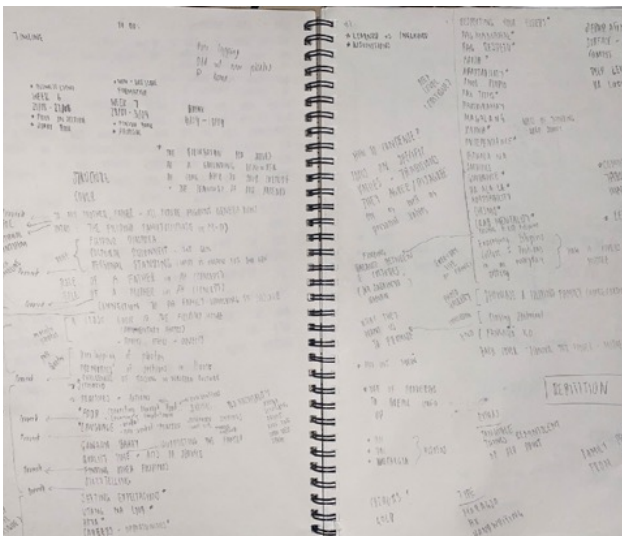


Figura 5. Planejamento de conteúdo.

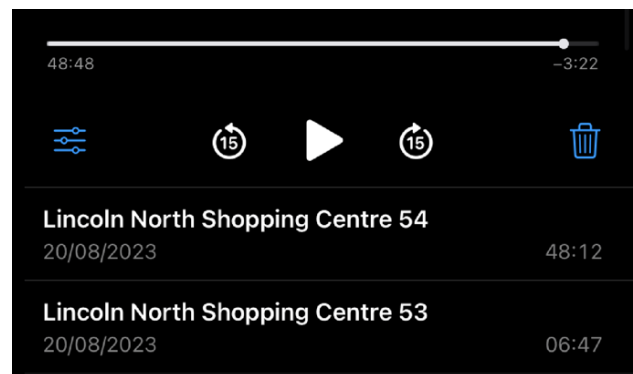


Figura 6. Registro das entrevistas.

Mapeamento da publicação

De acordo com Truong, Hayes e Abowd (2006), storyboarding é uma representação gráfica curta de uma narrativa. Muitas vezes, ele pode ilustrar um cenário imaginado de como um recurso de aplicativo funciona ou, no caso do meu projeto, o fluxo geral das minhas duas publicações. O mapeamento da minha publicação foi necessário para decifrar a quantidade de conteúdo que deveria estar em cada livro. O total de páginas precisava ser igual, como visto na Figura 7.

As informações extraídas da entrevista precisavam ser equilibradas juntamente com os outros elementos visuais da publicação, com muita atenção às páginas de provérbios que funcionam como divisores (veja a Figura 8). Isso foi conseguido por meio de tentativa e erro com a quantidade de páginas por assinatura.

Prototipagem

A execução do livro precisava funcionar como duas publicações separadas, mas que pudessem ser lidas como um todo, sendo unidas por uma técnica de encadernação em Z que unisse os dois conceitos. A construção e a função do livro foram a prioridade inicial.

Confirmando a mecânica, eu havia imaginado a Figura 9. A criação de um protótipo bruto permitiu que a interatividade da minha publicação fosse trazida para o espaço físico.

Mais protótipos foram iniciados para demonstrar a encadernação dos encartes da publicação. Durante os estágios de produção da publicação, foi importante observar a aparência da publicação em 100%, o que ajudou a aliviar problemas que não eram vistos na tela, ou seja, tamanho da fonte, margem, qualidade de impressão etc., que foram ajustados de acordo.

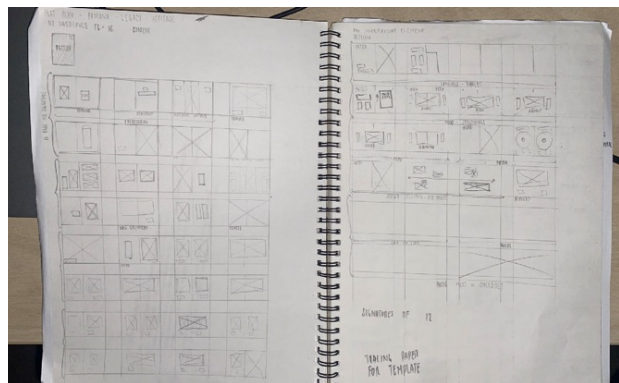


Figura 7. Planejamento da publicação.

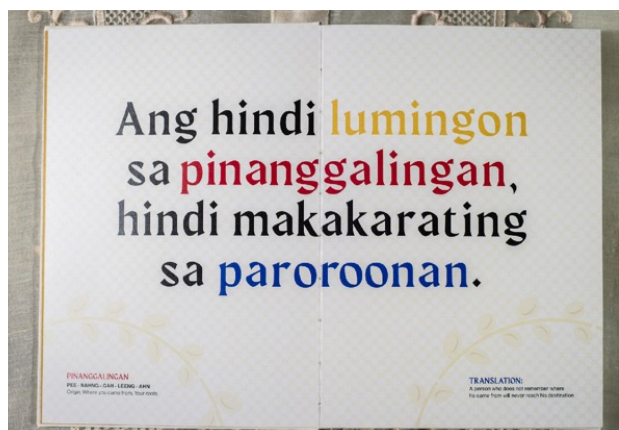


Figura 8. Página divisória com provérbio.

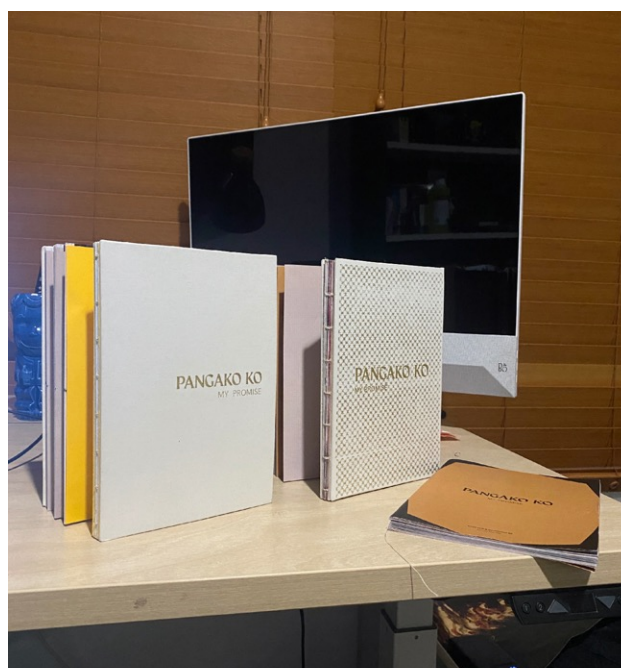


Figura 9. Mostra dos protótipos.

Comentário Crítico

O capítulo final oferece um comentário crítico sobre o trabalho produzido como resultado desta pesquisa. Cada seção analisará cada componente de ambas as publicações, seguidas de comentários relacionados a ideias significativas do projeto.

Pamana

Pamana é a primeira publicação vista ao revelar o livro (veja a Figura 10). São os aspectos de nossa cultura que podem ser facilmente identificados visualmente. Essa publicação abrange a importância da família filipina na manutenção da cultura, e a apresentação dos meus pais filipinos é a base da nossa manutenção cultural.

Pamana enfoca o lar filipino e as lembranças vividas dentro de casa. Ele se concentra em aspectos como os cômodos principais da casa (Figura 11), certos objetos da casa (Figura 12), a importância do idioma (Figura 13) e muitos outros aspectos que comunicam aspectos que podem compor um lar filipino.



Figura 10. Vista superior do Pangako Ko.



Figura 11. Minha sala de estar.



Figura 12. Coisas que fazem sentido se espalham.

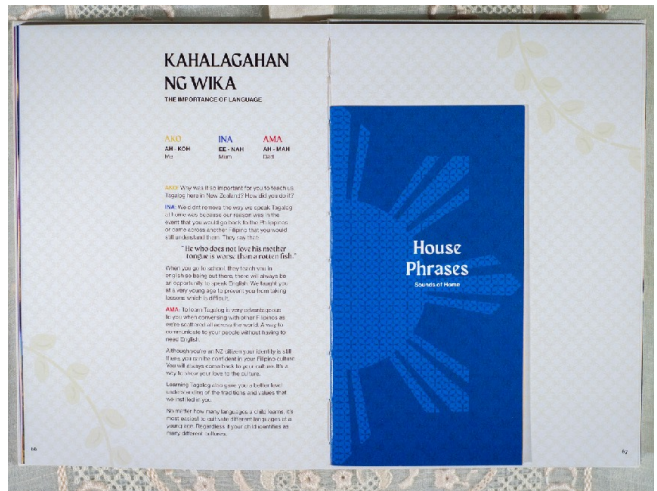


Figura 13. A importância do idioma.

Ka Looban

O Ka Looban é apresentado com uma capa preta escura (Figura 14). Ele funciona como um mergulho mais profundo no ensino de um pai filipino que não é necessariamente visto à primeira vista. Ka Looban oferece uma forte voz paterna como forma de compartilhar uma perspectiva diferente sobre

muitos traços e qualidades tradicionais da cultura, tanto aplicáveis quanto não aplicáveis. Conceitos difíceis são representados com diagramas que descrevem a relação dos valores dentro de si mesmo (Figura 15). Os capítulos seguintes do livro estão divididos em três capítulos.



Figura 14. Vista superior de Pangako Ko, Ka Looban.

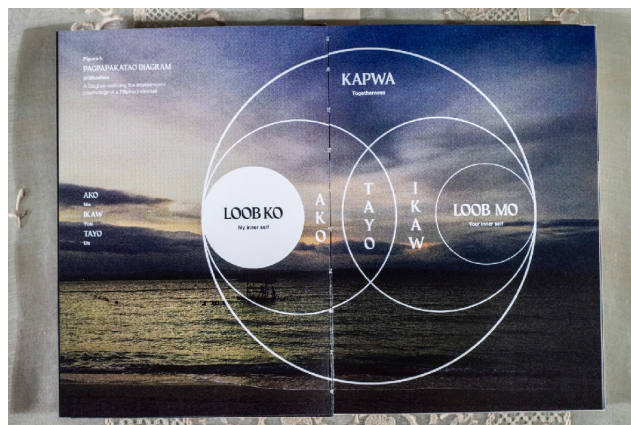


Figura 15. Diagrama de Pagpapakatao.

Padrões

Uma cor creme recorrente imitava a seda pina usada para fazer o tradicional Barong Tagalog, uma vestimenta tradicional usada pelos homens da família filipina. Tanto o Pamana quanto o Ka Looban são apresentados com o revestimento dourado de um dos muitos padrões vistos no barong. Essa também é a única vez em que os padrões são mostrados com destaque, já que desaparecem nas

sutilezas do fundo, assim como a roupa (Figura 4.7). Os padrões foram construídos a partir dos glifos encontrados na fonte de exibição principal (Figura 4.8) do livro e atuam como um elemento que completa toda a publicação. Os padrões de barong são flexíveis para representar a noiva e o noivo, meus pais. Ele serviu como um lembrete sutil da orientação dos pais na publicação.



Figura 16. Construção do padrão Barong.



Figura 17. Vista superior do Pangako Ko.

Fotografia documental e de arquivo

Em ambas as publicações, pode-se observar um estilo constante de fotografia de arquivo e documental. As fotos em Pamana são apresentadas como sendo mais cuidadosamente selecionadas (Figura 18) do que as imagens agrupadas de Ka Looban. Uma vez invertida, observa-se uma mudança de significado no estilo das fotos, com Ka Looban sendo retratada como o reflexo do passado de meus pais, com maior ênfase nas fotografias de arquivo (Figura 19).

Uma visualização e manifestação das palavras de sabedoria compartilhadas em Ka Looban. Eu queria mesclar os dois estilos em minha publicação como uma forma de capturar a vida que vivo agora, mas também trazer a vida que meus pais tiveram antes de se mudarem. A relação entre os dois foi usada para capturar a essência e a emoção da nostalgia por meio da fotografia.



Figura 18. Minha cozinha.



Figura 19. Exemplo de foto de arquivo, foto de minha família nas Filipinas.

Tratamento de imagem

Conforme dito por Cui (2015), a nostalgia é um tipo de estado emocional complexo que anseia pelo passado. As imagens vistas em toda a publicação são tratadas com uma leve pixelização, granulação e filtro quente para evocar a sensação familiar, porém desconhecida, que tenho durante minhas viagens de volta para casa (Figura 20). Para evocar um senso de história com o leitor. O tratamento de imagem visto em todas as imagens, tanto as de arquivo quanto as documentais, foi criado tendo em mente a imagem das ruas excessivamente saturadas da região metropolitana de Manila, uma cidade onde minha família viveu antes de mim.

As cores vivas se inspiram nas ruas coloridas, no transporte que chamamos de Jeepneys e trikes e na natureza geral de superestimulação das ruas vernaculares das Filipinas. O tratamento da imagem proporciona um estímulo agradável aos olhos que comunica a história em cada seção da publicação.



Figura 20. Tratamento de imagem de objetos, fotos encenadas e fotos de arquivo.

Paleta de cores

A paleta de cores selecionada é uma homenagem às cores da bandeira filipina, com o branco ou a minha interpretação por meio do bege simbolizando liberdade, igualdade e fraternidade; o azul simbolizando paz, verdade e justiça e o vermelho simbolizando coragem e patriotismo.

O uso do dourado é usado para representar as regiões das Filipinas e, em meu uso, simboliza o valor dourado de não perder nossa identidade cultural. Em Pamana, as cores são apresentadas de forma clara para mostrar a natureza brilhante e barulhenta da cultura (Figura 21), enquanto Ka Looban é representado com uma variação escura mais profunda da cultura para representar a representação interna da cultura (Figura 22).



Figura 21. Paleta de cores Pamana.



Figura 22. Paleta de cores Ka Looban.

Escolha da fonte

A escolha da fonte selecionada é uma representação da cultura filipina (Maragsa) (Figura 23) e da minha identidade cultural contemporânea (Neue Haas Grotesk) (Figura 24). Era importante selecionar uma opção de fonte feita por um designer filipino que não se parecesse com uma região ou área específica das Filipinas, mas que evocasse nostalgia suficiente para sentir as qualidades filipinas da publicação.

MARAGSA

Figura 23. Fonte Maragsa.

Neue Haas Grotesk Text

Figura 24. Fonte Neue Haas Grotesk.

Técnica de encadernação

A criação de duas publicações precisava ser feita para uma publicação bem-sucedida por meio de um Z bind. Com a ideia de criar uma publicação espessa, a vantagem do Z bind permite que ambas as publicações estejam contidas em um artefato principal, em vez de serem separadas em duas publicações (veja a Figura 25).

O Z bind foi usado para comunicar a interseccionalidade da expressão das características internas e externas da cultura filipina. O fato de ambos os aspectos estarem contidos em um único artefato permite que ocorra uma narrativa natural (Figura 26). O uso do ponto copta foi escolhido para espelhar a costura vista no Barong Tagalog. Para conectar os laços entre os aspectos internos e externos da cultura filipina.

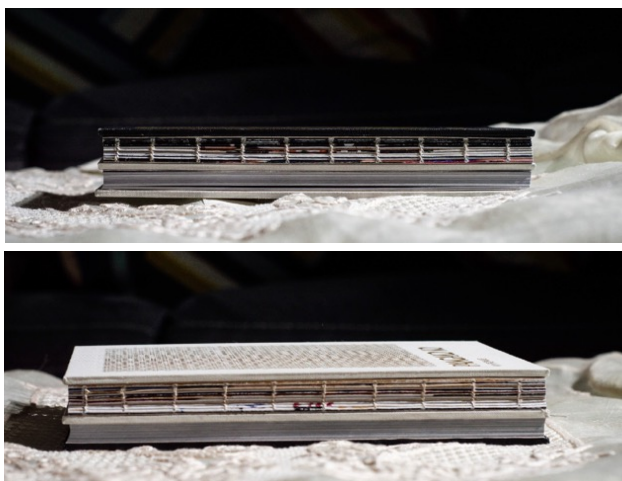


Figura 25. Vista lateral de Pangako Ko, detalhe da costura Copta em ambas as publicações. Trabalho próprio.



Figura 26. Vista superior da encadernação em Z do Pangako Ko, mostrando o formato e a estrutura.

Formato

O formato da publicação foi cuidadosamente considerado após entender a natureza diaspórica da população filipina, bem como as experiências pessoais de ter que se deslocar e mudar constantemente de ambiente. Inspirei-me no conceito da caixa *Balikbayan*, que é muito popular entre os filipinos encontrados em todo o mundo.

O conceito era que os filipinos no exterior enviassem itens essenciais do país em que residiam dentro de uma caixa de grandes dimensões, que seria enviada de volta para casa para sustentar a família. Eu queria inverter esse conceito e criar uma publicação em que o leitor pudesse levar um pouco da cultura filipina com ele, independentemente de sua situação e ambiente.



Figura 27. Formato do mostruário da caixa, Pamana e Ka Looban.

Conclusão

Para relacioná-la à minha pergunta de pesquisa sobre “Como o design de publicações pode incentivar uma conexão mais profunda com a cultura filipina para as futuras gerações de filipinos”. Criei uma publicação que abrange e

comunica minha experiência como SGFM e como consegui navegar entre os aspectos internos e externos da cultura filipina graças à minha família, especificamente aos meus pais.

Aprendizados e desafios individuais

O maior desafio desse projeto de conclusão de curso foi o grande volume de conteúdo necessário para executar duas publicações consecutivas, bem como a elaboração do projeto em si.

Subestimei o nível de produtividade necessário para realizar um projeto que tenta oferecer um ângulo da vida como SGFM e, ao mesmo tempo, manter uma identidade cultural. Ter de conduzir várias

sessões de coleta de conteúdo, destilar a entrevista e criar uma publicação de aparência coesa e bem elaborada foi o maior desafio que enfrentei.

Um dos maiores aprendizados que obtive com este projeto foi a quantidade de SGFMs que se sentiram da mesma forma que eu. Eu diria que o maior aprendizado individual que tive com relação a este projeto foi compreender minha capacidade de me esforçar continuamente em um projeto autogerido.

Pesquisa adicional

Se me for permitido levar esse projeto adiante, gostaria de investigar mais profundamente os diferentes ângulos pelos quais outros SGFMs conseguiram ou não manter uma conexão com nossa identidade filipina. Como a população filipina é relativamente nova na Nova Zelândia, a extensão geracional da população está atualmente entre a primeira e a segunda geração de imigrantes.

A oportunidade de realizar uma pesquisa abrangente fora de minhas experiências pessoais ampliaria o alcance deste projeto para incluir as

opiniões e os ângulos de outros filipinos, criando, assim, um senso de comunidade na Nova Zelândia e dando início a uma nova geração de kapwa ou, em sua tradução em inglês, “togetherness” (união).

De modo geral, estou mais do que orgulhoso do que consegui alcançar ao preencher a lacuna entre a geração atual e a futura de filipinos de volta a um senso de identidade cultural, ao mesmo tempo em que posso dedicar isso aos meus pais e reconhecer o sacrifício e as oportunidades que eles me deram.

References

- Abhulimhen-Iyoha, A. (2020). The Importance of Interview for Data Collection in Legal Research. *International Journal of Law and Clinical Legal Education*, 1, 135-148.
- Aguila, A. N. (2015). The Filipino, Diaspora and a Continuing Quest for Identity. *Social Science Diliman*, 11(2), 56-89
- Arellano-Carandang, Ma. L. (1979). The Filipino Child in the Family: A Developmental-Clinical Approach. *Philippine Studies*, 27(4), 469–482. <http://www.jstor.org/stable/42634929>
- Bernad, M. A. (1971). Philippine Culture and the Filipino Identity. *Philippine Studies*, 19(4), 573–592. <http://www.jstor.org/stable/42632127>
- Choi, Y., Kim, T.Y., Lee, J.P., Tan, K.P.H., Takeuchi, D (2021). Upholding Familism Among Asian American Youth: Measures of Familism Among Filipino and Korean American Youth. *Adolescent Research Review* 6, 437–455. <https://doi.org/10.1007/s40894-020-00148-9>
- Cui, R. (2015) A Review of Nostalgic Marketing. *Journal of Service Science and Management*, 8, 125-131. doi: 10.4236/jssm.2015.81015.
- Go, S. P. (1994). The Present and the Future of the Family in the Philippines. *International Journal on World Peace*, 11(4), 61–75. <http://www.jstor.org/stable/20752000>
- Juan, E. S. (2001). The Filipino Diaspora. *Philippine Studies*, 49(2), 255–264. <http://www.jstor.org/stable/42634629>
- Khai N. Truong, Gillian R. Hayes, and Gregory D. Abowd. 2006. Storyboarding: an empirical determination of best practices and effective guidelines. In *Proceedings of the 6th conference on Designing Interactive systems (DIS '06)*. Association for Computing Machinery, 12–21. <https://doi.org/10.1145/1142405.1142410>
- Macabasco, J. M. (2021). *Sow Your Kultura*. Best Awards. <https://bestawards.co.nz/graphic/student-academic-graphics/aut-art-design/sow-your-kultura/>
- Miralao, V. A. (1997). The Family, Traditional Values and the Sodocultural Transformation of Philippine Society. *Philippine Sociological Review*, 45(1/4), 189–215. <http://www.jstor.org/stable/41853694>
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. SAGE Publications, Inc., <https://doi.org/10.4135/9781412995641>.
- Pacis, M. (2023). *Am I Still Pinoy?*. Best Awards. <https://bestawards.co.nz/graphic/student-academic-graphics/mikaela-pacis/am-i-still-pinoy/>
- Peh, S. (2022). *From Kindergarten Through High School, This Family Has Been Making a Magazine Together for Ten Years*. Eye on Design. <https://eyeondesign.aiga.org/rub-bish-famzine/>
- Rodriguez, R. M (2019). *Filipino American transnational activism: Diasporic politics among the second generation* (Vol 1). Brill.

Smolicz, J. J. (1991). The Essential Tension Between Modernity and Tradition: Asian Cultural Heritage and Scientific Development. *Philippine Quarterly of Culture and Society*, 19(2), 91–106. <http://www.jstor.org/stable/29792046>

Throne, R. (2019). *Heuristic Inquiry: The Internal Research Pathway*. IGI Global. <https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.4018/978-1-5225-9365-2.ch004>

Throne, R. (2019). *Autoethnography: Internal Dialogue and Research of the Self*. IGI Global. <https://doi-org.ezproxy.aut.ac.nz/10.4018/978-1-5225-9365-2.ch003>

Townsend, R. M. (2017). *Making a community: Filipinos in Wellington*. Asia New Zealand Foundation. <https://www.asianz.org.nz/our-resources/reports/making-a-community-filipinos-inwellington#:~:text=Making%20a%20Community-,Filipinos%20in%20Wellington,a%20role%20in%20community%20building.>

Wolf, D. L. (1997). Family Secrets: Transnational Struggles among Children of Filipino Immigrants. *Sociological Perspectives*, 40(3), 457-482. <https://doi.org/10.2307/1389452>

HOW TO QUOTE (APA)

Manalili, R. (2024). PANGAKO KO, (MY PROMISE): How publication design can encourage cultural maintenance and reconnection within the Filipino Culture for Future Filipino Generations. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 482-518. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.33>

Abbey QuonT

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0005-3328-6724>

abbeyluong16@gmail.com

Huong: Designing a Vietnamese Typeface that honours heritage and celebrates culture

Keywords

Culture, Heritage, Typeface,
Vernacular, Vietnam.

Abstract

Through practice-led research, this project seeks to design a Vietnamese display typeface based on cultural identity and heritage. Huong is a typeface which synthesises cultural identity and traditions, showcased in the form of a printed type specimen and contextualised posters. Through understanding the significance of Vietnamese folk art and their orthography, the outcome was achieved through the process of field research,

typeface building, prototyping and book binding. This project aims to celebrate the Vietnamese culture and honour my heritage as it tackles the question: How can I express my cultural identity through a Vietnamese display typeface? The Huong typeface extends an invitation to a wider audience to learn more about Vietnamese culture through the expression of typography.

Introduction

This project began with the personal desire to learn more about my Vietnamese heritage. Initially, my project was focused on pulling inspiration from Vietnamese folk art and preserving traditional art practices through type design. However, my project eventually shifted its perspective to focus on how my personal connection to the Vietnamese culture can be expressed as a typeface. Subsequently, research and methodologies prioritised type building and Vietnamese type research over theoretical art history to inform the visual characteristics of my typeface. This journey led to the final outcome of the *Huong* display typeface in two styles showcased in a printed type specimen. Through the production of a publication, the printed specimen offers a tangible way to interact with the designed typeface which extends an invitation to celebrate Vietnamese culture and honours heritage.

Contextual Review

This session seeks to expand my knowledge on Vietnamese heritage through the relevance of cultural folk paintings and traditional hand painted signage. It discusses Vietnamese orthography and the need for well-designed Vietnamese digital typefaces.

Folk paintings

The history of Ancient Vietnam can be traced back through the story-telling of Vietnamese folk art. During Vietnam's first origins moving from the imperial city of Van Long to a nation under the Chinese rule, majority of the population were illiterate with literacy associated with emperors and the high ranked. This meant that many of the common folk passed on stories, legends and cautionary tales through verbal delivery or preserved them through paintings.



Figure 1. Five Tiger Hang Trong Painting.
(Vietnam National Museum of Fine Arts, 2014)

This enriches the significance of Vietnamese folk art as we understand their purpose and view them as a visualisation of the Vietnam's story.

Vietnamese folk paintings fuse traditional narratives with intricate craftsmanship, preserving cultural heritage. This influence prompted me to integrate elements from these paintings into my typeface, as typography serves as a powerful medium for expression. As written text can pass on stories, the deep and richer meanings that come from historical artworks can as well. One art style that influenced the visual inspiration and theme of my project is the paintings of Hàng Trống folk art (Figure 1).

Hàng Trống paintings originated 400 years ago, serving as religious relics for the Confucian beliefs and used to adorn household walls a part of Lunar New Year traditions. This method involved wood cut

carving prints, finished off with vibrant pigments. This develops a unique art piece each time, characterised to the artist's hand (Thương, 2018).

A famous Hang Trong painting is the Five Tiger. This piece features a balanced composition of the glorious tiger, symbolic to the strength and vigour of Vietnamese beliefs. This piece in particular, branches off into many topics which ultimately

taught me about the values, traditions and legends specific to the origins of Vietnamese lore. My admiration for the intricate craftsmanship that went into these paintings compelled me to design a typeface that celebrated such monumental pieces. This research adds depth and significance to my project as I incorporate these aspects into the process of designing a typeface.

Vietnamese Written Language

The Vietnamese language is well-known for its intricate tonal traits and heavy emphasis on tone and emotion.

Quoc Ngu is the official Vietnamese orthography that is used and known today. The adapted Latin type system was slowly brought to the Vietnamese people by Catholic missionaries in the seventeenth century in order to transcribe scriptures (Truong, History, 2018). Gradually, this Romanised written system was adopted as the national orthography, supplanting Chu Nom, a Vietnamese writing system based on Chinese ideographs known as Chu Han. (Endangered Alphabet, 2020) (Alphabet, 2020).

Quoc Ngu has 29 letters. Taking the 26-letter English alphabet as the foundation, *Quoc Ngu* has an additional 6 adapted vowels (ã, â, ê, ô, ơ, ư), 1 adapted consonant (đ) and does not use the 4 letters, f, j, w, z (Peter, 2020).

**a, ã, â, b, c, d, đ, e, ê, g, h, i, k, l, m, n,
o, ô, ơ, p, q, r, s, t, u, ư, v, x, y.**

Existing as a tonal language, Vietnamese includes six tones that indicate how high or low a word should be pronounced. Incorrect tonality can entirely alter the meaning of words when used in writing or speech. Five tone markings are combined with a none-toned character to

create the six unique tones of the language (Luu, 2019), (Figure 2). These include:

- Level (a): unmarked with no accent.
- Acute (á): a forward slash positioned above vowels to represent a high-rising pitch.
- Grave (à): a backward slash positioned above vowels to represent a low pitch.
- Hook (ǎ): a hook positioned above vowels to represent a mid-low dropping pitch.
- Tilde (ã): a wavy mark which represents a high-rising pitch.
- Under Dot (ạ): a dot positioned under vowels to represent a low dropping pitch.

These marks allow the written language to translate and convey the complex Vietnamese language in a static written form. In total, there are 134 possible combinations of accents that can be used. The Vietnamese orthography also features 10 digraphs and 1 trigraph, these occur within a language when two (digraph) or three (trigraph) letters paired together form a new sound (WikiBooks, 2018). For example, in the Vietnamese language when the letters g and i are in combination (gi), when read aloud it forms a new sound like the letter z. E.g. gia đình, which would be pronounced like za ding.



Figure 2. List of digraphs stylised as ligatures.

Vietnamese Type Design

Typographic design never happens in a vacuum (Leonidas, 2010).

Language as a part of a cultural identity is also found intertwined with real-life context. This quote by Gerry Leonidas puts emphasis on the context and intention surrounding typographic design.

A way to gain deeper insight on how Vietnamese type is used in context was to look at type in its most authentic forms - on shop signs and street vernacular. Luu Chu (The Lost Type Vietnam) is a digital archive of Vietnamese typography started by Le Quoc Huy. The large community that was

gathered through this project populated the online hashtag #thelosttypevietnam with thousands of photos which highlight Vietnam's large presence of hand painted shop signage. Through this archive we see how hand painted signage have transcended the function of being a marketing tool, but now have become relics treasured by nostalgic type enthusiasts (Huy, 2016). Looking across Luu Chu's collection of signage, we see how the sign painters adapted the Latin typeface to incorporate the use of tonal diacritics. Most of these signs were set in a heavy-weight all-caps font for the sake of clear legibility grabbing the attention of spectators (Figures 3 and 4).



Figures 3 and 4. Signage of Vietnamese vernacular (Luu Chu,2018) and hand-painted signage (Luu Chu,2018).

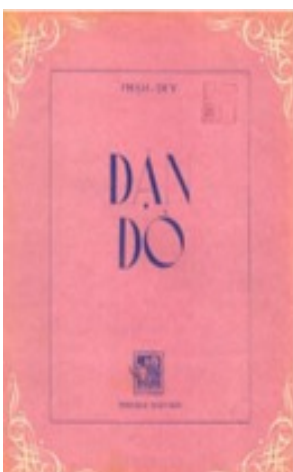


Figure 5. Pham Duy Album Art (Schafer, 2012).

Another avenue to find authentic typographic influence was through Pham Duy's cover art. Duy is a renowned songwriter and composer in Vietnam with work that spanned over seven decades (Schafer, 2012). With his music, also came album artwork which featured notable typographic style of that era. These examples provided understanding of Vietnamese typography style. Analysing Vietnamese typography used in this context for decorative display purposes highlight the stylistic choices that would not typically be found in a text typeface. Subsequently, these visual references manifest to visually influence how I can approach designing a Vietnamese display typeface (Figure 5).

Many Vietnamese type foundries and designers today ground their work on the nostalgic type characteristics of Vietnam throughout the past. Looking to the modern typefaces designed in the

past 10 years, a lot have been inspired by the Luu Chu movement to reimagine what Vietnamese type can look like in the advancing typographic scene today. A particular case study of this is Nguyen Type Foundry's Vina Sans (2020). This typeface was designed to highlight the importance of Vietnamese diacritics through the raw errors found across Vietnamese type often found in road signs or printed shop signs (Figures 6 and 7).

This is an interesting case study as it brings attention to the errors found in Vietnamese type after the introduction of digital type. Differing from the customised shop signs produced by skilled sign painters, the digital era introduces a significant shift. In this new age, when signs are produced through the use of printing pre-existing typefaces it brings attention to the errors in the typefaces constructed incorrectly.



Figures 6 and 7. Vina Sans (Nguyen Type, 2021).

The use of stacked diacritics can be seen across various fonts, stylised in a decorative way. However, in large bodies of text when designed incorrectly, the legibility of these letters is often compromised. This results in poorly designed typefaces in the digital landscape. A relevant and ongoing issue is the use of western fonts designed by foreigners who adapt the pre-existing font to

include Vietnamese diacritics. This outputs poorly formatted glyphs and inaccurate representation of Vietnamese characters. In an interview with TypeThursday, Donny Truong vocalised his frustrations regarding this matter. He raises this issue by noting that despite the Romanisation of the Vietnamese language and use of the latin alphabet, many digital typefaces do not cater to include the use of Vietnamese characters (TypeThursday, 2016). Similarly, the typeface BeVietnam Pro was designed for this very reason. Lam Bao, the developer of BeVietnam Pro discusses this prominent issue in an article published to Medium, and how it led him to designing his own Vietnamese typeface due to the inadequate designs of Vietnamese adapted pre-existing typefaces like Poppins and IBM Plex (Bao, 2019).

The typefaces Vina Sans (Nguyen, 2020) and BeVietnam Pro (Bao, 2019) were case studies which shed light onto diacritical errors. These provided me a greater desire to learn about the Vietnamese type system, furthermore the importance of good Vietnamese typographic design. Moreover, it provided me insight about the vast landscape of Vietnamese typography, inspiring me to develop my own typeface which explores my cultural identity.

Methodology

This project follows a practice-led methodology and this article is adapted from the exegesis produced alongside the artwork to contextualises the creative process. The use of the connective exegesis at tertiary capstone project has been recently discussed by: (Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023).

Methods such as field research, sketching, font building and prototype were a crucial part of my process to this project. Ultimately, through these methods I was able to produce a functional typeface and physical specimen which authentically represents my cultural identity.

As I initially approached this research question as an opportunity for me to learn more about my heritage, I was looking to ancient and traditional aspects to determine the characteristics of the typeface. Topics that influenced the construction of my initial font were the Hang Trong folk

paintings, traditional type system Chu Nom. My attempt at expressing history through type resulted in a calligraphic font that struggled to express the vibrant colours of Vietnam. By shifting my stance to look at my cultural experience as a Vietnamese Kiwi, I was able to design a more expressive and meaningful typeface. Through authentic visual cues of street vernacular, pop

culture and references from personal experiences, I was able to formulate Huong display type with two styles - Huong Beo and Huong Dep. These two display fonts convey my connection to Vietnamese culture, while paying respect to traditional aspects like taking shapes from the Tet folk paintings to inform the attributes of the fonts.

Field research

I began my project with field research, finding inspiration relevant to my topic. One of the most insightful and evident parts of this type design process was through the guidance of Authentic Vietnamese type. The type I found was from Vietnamese street vernacular, album covers, and modern-day type. Online digital archive Luu Chu (2016) highlights the beauty in Vietnamese typography - seen on shop fronts, posters or buildings. I also looked to renowned musician Pham Duy's (2020) plethora of album cover titles. This was a key part of my process to understand the current landscape of Vietnamese display fonts, and allowed me to identify elements of type that I was drawn to in my own work. Analysing these pieces showed me how I could approach stylising the diacritics to match a decorative

aesthetic while still functioning as a clear system. Another point of research was through modern-day Vietnamese type designers/foundries. This gave me insight as a foreigner who cannot read and understand the diacritics, how much I can bend and stylise without losing purpose and function. Typefaces such as Vina Sans (2021) and Lost Type (2018) were great examples of a clean balance of stylised design that still functions and serves its purpose (Figure 8). The methodology of Field Research on authentic street vernacular, album covers and digital Vietnamese type was crucial to the foundations of my typographic design process. These guided me to synthesise and explore how I could convey my own cultural identity through glyphs and letterforms.



Figure 8. Lost Type (Trinh, 2018).

Visualisation

Multidisciplinary designer Harry Wright shares his approach to type design which centres around finding “meaning in form” (Wright, 2022). I have adopted this into my own practice when designing expressive display type. This method of sketching allowed me to deconstruct letters to their simplest form. It gave me creative freedom to reimagine how such forms and illustrative elements can be perceived as type to convey the significant aspects of Vietnamese culture that I uncovered during the field research phase.

From my initial approach, I focused on taking influence from the cultural elements to inform my type design. I dissected the composition and visual balance of Hang Trong folk paintings and

echoed this throughout the letter set. However, with my dissatisfaction towards the visual language of this font, and its emphasis on traditional Vietnam, I wanted to design a more playful and characterised typeface that embodied my personal connection to the Vietnamese culture (Figure 9).

Sketching allowed me to move back-and forth through these ideas. It enabled rapid ideating and allowed me to visualise different letterforms and how that could be translated into the rest of the alphabet. This method provided creative freedom to experiment, ideate and trial specific letterforms which ultimately determined the characteristics and rhythm of the font.

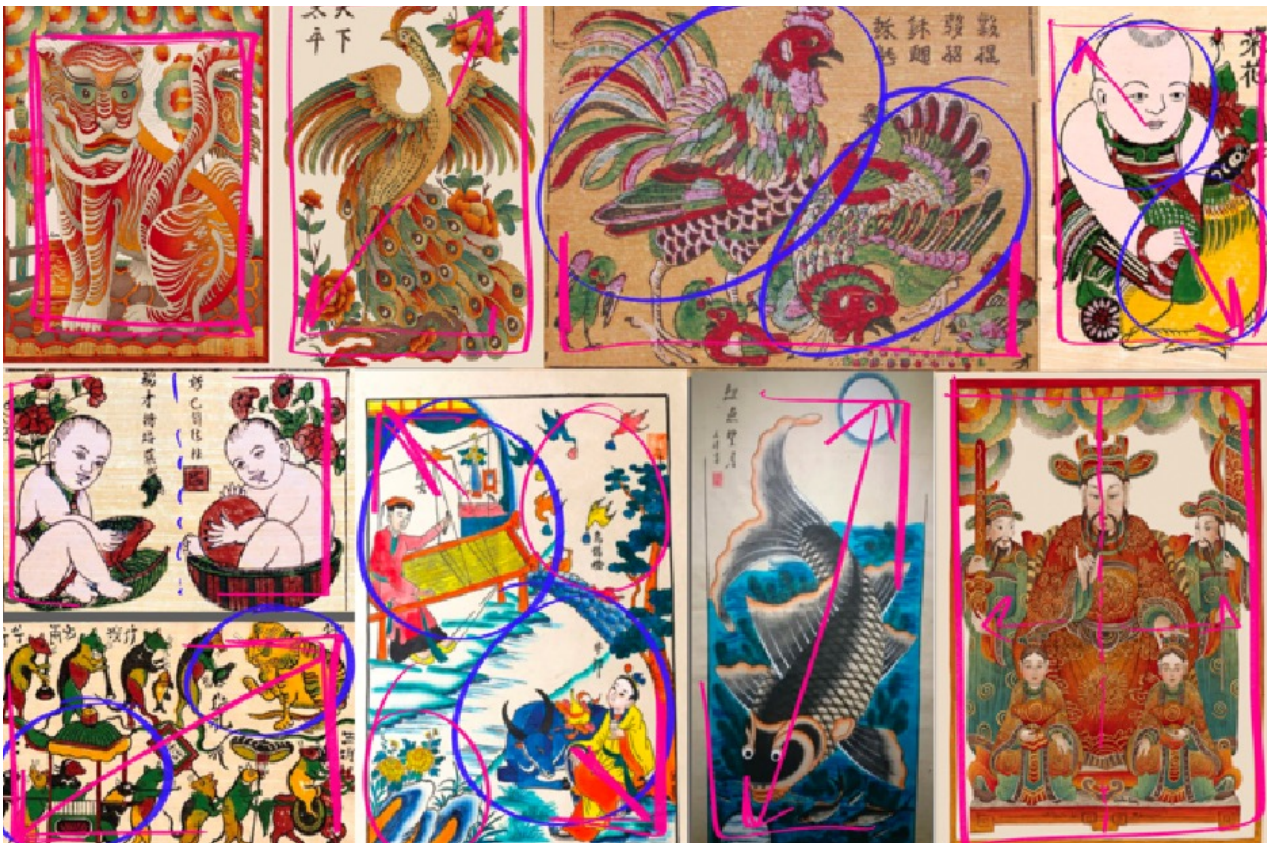


Figure 9. Analysing visual balance of Hang Trong compositions.

Type Building

“Type is a beautiful group of letters,
not a group of beautiful letters.”

This quote by designer Matthew Carter, is discussed in Leslie Cabarga’s book *Logo, Font & Lettering Bible*. Cabarga explains the difference between lettering and type. When designing a typeface, the designer needs to consider how letter interact with one another, only when letters are stringed together do they function as type. This was the biggest learning curve of my methodological process. With my background in experimental lettering, I had not thought about how to carry over specific attributes of one letter in relation to others to complete the alphabet. Carter’s quote was one I needed to keep as my north star throughout type building, to design a well-thought-out typeface (Figure 10).

By taking advantage of online resources, I was able to acquire the knowledge required to begin this process, I found guidance through informative videos by educator Lynne Yun and type designer Alex Slobzheninov. Through their content, I was able to follow along and replicate their process with the Glyphs software as well.

Yun’s crash courses taught me the basic fundamentals of type design. For example, starting with glyphs n&o and H&O. These glyphs form the foundations of a typeface as their components can be reused across similar shaped letters to ensure consistency. Furthermore, watching Slobzheninov’s process of designing a typeface within the Glyphs programme, allowed me to replicate his approach in making the letters from A-Z.

I was also super privileged to able to speak with DesignWorks’s Phillip Kim and receive industry-specific knowledge on how to approach type design. Establishing that I intended to design a

display font allowed me to experiment and bring more personality to the letterforms. An important piece of advice I received from Phillip was to “go easy” on reoccurring letters. This links back to Carter’s quote as he explained that common letters are often constructed with less personality. Therefore they have relatively less risk of disrupting the type rhythm when paired next to another letter.

The Glyphs programme allowed me to keep elements consistent throughout the font with the ability to globally edit repeating letter structures. This subsequently proved value as I often went back and forth with refining the typeface through prototyping and user-testing alongside the type building process.



Figure 10. Initial sketches

Prototyping and Critical Feedback

Prototyping and user-testing was crucial to my process of designing a functioning and legible typeface. This method was also applied to the making of a type specimen publication.

Type Designer and Educator, Gerry Leonidas states,

The attention of the typeface designer must progress in ever decreasing scales of focus: from paragraph-level values on the overall density of a design, to the fundamental interplay of space and main strokes, to elements within a typeform that ensure consistency and homogeneity, and those that impart individuality and character. (2010)

This method allowed me to refine and develop a functioning and cohesive type. This method was crucial to the legibility and functionality of Vietnamese tonal accents. As I am not a native reader, I was able to ask my grandmother who is literate in Vietnamese to user-test my design of these diacritical marks. The main feedback I received was about the functionality of my accents. As discussed in previously, the diacritical accents need to be clear and specific to their purpose. Prior to editing, my diacritics were too stylised, especially the grave, acute, hook and tilde. Additionally, the placements of the horns did not extend past the x-height and cap height of the letters which affected the integrity of the letter. These aspects affected the functionality of my typeface. She mentioned how they work visually, but for functionality, I needed to be more deliberate with the strokes. An important factor was the slanted curved graves and acutes that could be misinterpreted as breves if the reader doesn't have the Huong breve to reference and differentiate. Through the method of user-testing

and prototyping, I was able to review these errors and adjust to create a functioning Vietnamese display typeface (Figure 11).

This method allowed me to test the rhythm and overall flow of my typeface. Testing combinations and strings of letter pairings highlighted how the letters worked together as a typeface rather than individual elements. These errors were brought to my awareness through prototyping and user-testing. As a typeface is designed to be used in context, this method of prototyping was incredibly useful into designing one.



Figure 11. Editing Diacritics.

Critical Commentary

Utilising my existing practice with lettering and experimental type design, I wanted to further develop my skills and challenge myself by designing a whole typeface. The outcome included a complete Vietnamese Display typeface, with numerals, punctuation and a set of symbols.

Hương aims to celebrate culture and honour heritage. The name of this typeface is taken straight from my Vietnamese name. This typeface embodies the memories and appreciation of my culture as I continue to progress and ground my identity as a Vietnamese designer.

Hương is available in two display styles, Đẹp (translating to pretty) and Béo (translating to chunky) (Figure 12). Inspired by the vibrant season of the Tết Lunar New Year, the typeface weaves together nostalgia and traditions to carve out its notable pillow forms. This typeface is made with the intention to invite positive feelings and fond memories of this vibrant season. It reminds us that the Vietnamese culture can be experienced from anywhere in the world. Rooted in sentiment, Hương was designed to encourage further learning about Vietnamese traditions. This project pays respect to my family, elders and the Vietnamese community that was significant in my upbringing.



Figure 12. Specimen spread of Vietnamese alphabet (pg 70).

Vietnamese Type Design

As I learned more about Vietnamese orthography, the importance of its diacritical marks, and how underrepresented it is in the world of Western type (despite being a Romanised type system), I felt compelled to design one for my capstone project. The pain points highlighted by Lam Bao's Be Vietnam Pro and Nguyen Type Foundry's Vina Sans, inspired me to design a

well-thought-out Vietnamese typeface, considering these elements. The use of diacritic marks was a significant learning curve for me, but proved to be essential for this project. Though I sometimes felt out of my depth, it was crucial for me to properly understand how Vietnamese diacritics function to design them effectively.

Type characteristics

Huong is influenced by field research of looking into the Vietnamese typographic landscape. Quirks and characteristics that define the visual aesthetic and rhythm of Huong display come from my personal connection to the Vietnamese culture. When Huong dep is formatted at smaller scale in long-form body copy, its curves and quirks form a unique rhythm that visually represents the tonal and expressive nature of the Vietnamese language.

The prominent curves and cloud-like silhouette of the Huong display typeface is directly inspired by the stylised clouds represented in the 5 tiger Hang Trong painting. These shapes, especially when applied to round glyphs also

resemble the traditional moon cakes, which are prominent during the mid-autumn moon festival. The bouncy and puffy glyphs also resemble the festive costumes used in the traditional lion dance. These sentimental memories bring added personality to Huong display.

The mixed proportions of Huong display capital letters are inspired by the Vietnamese typography found on buildings and signage. The combination of wide and circular with narrow and rectangular glyphs adds a playful and dynamic feel to the typeface. The construction of long ascenders and descenders mirror mimics the natural flow of handwritten letters often found in signage (Figure 13).



Figure 13. Pages 40 and 41 of Huong Display Specimen.

Type Specimen Publication

I decided to collate and visualise my final typeface in the form of a type specimen publication, acting as a physical way of preserving and commemorating my culture. Having the type printed out and designed in spreads showcases the functionality and thought that I have put into designing this typeface.

Throughout the specimen spreads, *Huong beo* shows its use with bold headers and titles, while *H dep* is applied for long-form body copy. Though both have been designed as display fonts, *Huong Dep* has been constructed with principles of grotesque fonts. *Be Vietnam Pro* is a sans serif typeface that is used as supporting text such as captions, page markers, along with large paragraphs like the dedication, preface, acknowledgements and image references.

Pages 48-51 feature the use of *Huong display* in the conceptual context of retail signage and

packaging in order to show how *Huong Display* can be used in context (Figures 14 and 15).

The specimen follows a chronological order showing my journey through this project. It begins with photographs of my process in black and white in order to clearly separate it from my final work as the specimen is showcased in a red and white biochromatic colour treatment. Photographs in this section are treated with the same duo-toned colour gradient, and illustrations are solid red.

The colour red is chosen as it is Vietnam's national colour and holds significant meaning in the Vietnamese culture. Red is often used and seen in festive celebrations like Tet Lunar New Year through red pockets, traditional dresses, lanterns, and decoration. The colour is also associated with good luck, prosperity and warding off evil spirits - further emphasising its prominent use throughout the festive season (ColorVisit, 2023).



Figure 14. Signage Type Context.



Figure 15. Packaging Type Context.

Illustrative Poster

A double-sided poster serves as a dust cover to wrap the specimen. These posters include an illustration of the Five Tiger folk painting reimagined in my own style along with a Huong Beo glyph on the other side. After unveiling the specimen, the poster can be hung up in the same way Hang Trong paintings would be displayed every new year to bring good luck. Ideally, this

specimen would be produced with 50 copies. As the Vietnamese alphabet consists of 29 letters and 134 different combinations of the diacritics, each poster would feature a different glyph. By having this poster as part of the specimen experience, it ties in my final typeface cohesively with the research and cultural traditions which inspired it (Figure 16).



Figure 16. Poster Dust Cover.

Conclusion

This practice-led project gave me the opportunity to design a Vietnamese display Typeface that emulated my cultural identity. Throughout the journey of this project, I was able to learn more about my Vietnamese heritage, the traditional Hang Trong painting style and authentic Vietnamese street vernacular to influence the visual treatment of my typeface. Furthermore, I learnt about Vietnamese typography and how to approach typographic design through notable designer like Donny Truong, Gerry Leonidas and Lam Bao.

Overall, I was able to learn immensely and grow as a designer from this project. With the guidance of mentors like George Haijian, Meighan Ellis, Phillip Kim, Aakifa Chida and Fleur Williams, I have been able to grow my skills in the methods of Research, Type Design and Book Binding. These past few months, immersing myself in typography to design Huong Display has been a challenging yet rewarding journey. Though this project has come to an end due to submission times, this is definitely a project that I am not

done with yet. I want to continue to expand and develop the Huong Design typeface. This would look like expanding the weights of Huong Dep, completing the set of symbols, designing for more languages, and ultimately further refining the typeface holistically. Due to the time constraints and limited knowledge, I was not able to properly set the kerning and tracking for my typeface, so this is something that I want to work on to develop and progress Huong Display so that maybe one day it can be a downloadable otf typeface.

I was able to learn more about myself as an individual and as a designer, so I am very grateful for the opportunity and space to have done so at AUT. I feel as if Huong Display has become an extension or a reflection of me as a designer. This is being said in the way that as I constantly evolve to improve myself as a designer, I, too, will be refining updated editions of the Huong Display typeface. There really is no end to type design, but for now, I can look back at the work I have crafted and hand in a capstone project that I am evidently proud of.

Huong:

Projetando uma tipografia vietnamita que honra a herança e celebra a cultura

Palavras-chave

Cultura, Patrimônio, Tipo de letra, Vernacular, Vietnã.

Resumo

Por meio de pesquisa orientada pela prática, este projeto busca projetar um tipo de letra de exibição vietnamita com base na identidade e no patrimônio cultural. Huong é um tipo de letra que sintetiza a identidade e as tradições culturais, apresentado na forma de um exemplar de tipo impresso e pôsteres contextualizados. Ao compreender o significado da arte popular vietnamita e sua ortografia, o resultado foi alcançado por meio do

processo de pesquisa de campo, construção da tipografia, prototipagem e encadernação de livros. Este projeto tem como objetivo celebrar a cultura vietnamita e honrar minha herança, pois aborda a questão: Como posso expressar minha identidade cultural por meio de um tipo de letra vietnamita? O tipo de letra Huong convida um público mais amplo a aprender mais sobre a cultura vietnamita por meio da expressão tipográfica.

Introdução

Este projeto começou com o desejo pessoal de aprender mais sobre minha herança vietnamita. Inicialmente, o foco do meu projeto era obter inspiração da arte popular vietnamita e preservar as práticas artísticas tradicionais por meio do design de tipos. No entanto, meu projeto acabou mudando de perspectiva para se concentrar em como minha conexão pessoal com a cultura vietnamita pode ser expressa como um tipo de letra. Posteriormente, a pesquisa e as metodologias priorizaram a construção de tipos e a pesquisa de tipos vietnamitas em detrimento da história da arte teórica para informar as características visuais do meu tipo de letra. Essa jornada levou ao resultado final da tipografia de exibição *Huong* em dois estilos exibidos em um exemplar de tipo impresso. Por meio da produção de uma publicação, o exemplar impresso oferece uma maneira tangível de interagir com o tipo de letra projetado, que convida a celebrar a cultura vietnamita e honra o patrimônio.

Revisão Contextual

Esta sessão busca expandir meu conhecimento sobre o patrimônio vietnamita por meio da relevância das pinturas folclóricas culturais e da sinalização tradicional pintada à mão. Ela discute a ortografia vietnamita e a necessidade de fontes digitais vietnamitas bem projetadas.

Pinturas populares

A história do Vietnã Antigo pode ser rastreada por meio da narrativa da arte popular vietnamita. Durante as primeiras origens do Vietnã, que passou da cidade imperial de Van Long para uma nação sob o domínio chinês, a maioria da população era analfabeta, e a alfabetização era associada a imperadores e pessoas de alto



Figura 1. Pintura de cinco tigres de Hang Trong (Museu Nacional de Belas Artes do Vietnã, 2014).

escalão. Isso significa que muitas das pessoas comuns transmitiam histórias, lendas e contos de advertência por meio de palavras ou as preservavam por meio de pinturas. Isso enriquece o significado da arte popular vietnamita, pois entendemos seu propósito e a vemos como uma visualização da história do Vietnã.

As pinturas folclóricas vietnamitas fundem narrativas tradicionais com artesanato intrincado, preservando o patrimônio cultural. Essa influência me levou a integrar elementos dessas pinturas em meu tipo de letra, pois a tipografia serve como um poderoso meio de expressão. Assim como o texto escrito pode transmitir histórias, os significados profundos e mais ricos que vêm das obras de arte históricas também podem. Um estilo de arte que influenciou a inspiração visual e o tema do meu projeto são as pinturas da arte popular *Hàng Trống* (Figura 1).

As pinturas Hàng Trống se originaram há 400 anos, servindo como relíquias religiosas para as crenças confucionistas e usadas para adornar as paredes das casas como parte das tradições do Ano Novo Lunar. Esse método envolvia impressões esculpidas em madeira, finalizadas com pigmentos vibrantes. Isso desenvolve uma obra de arte única a cada vez, caracterizada pela mão do artista (Thường, 2018).

Uma pintura famosa de Hang Trong é a Five Tiger (Cinco Tigres). Essa obra apresenta uma composição equilibrada do glorioso tigre, que simboliza a força e o vigor das crenças vietnamitas.

Essa obra, em particular, se ramifica em muitos tópicos que, em última análise, me ensinaram sobre os valores, as tradições e as lendas específicas das origens da tradição vietnamita.

Minha admiração pelo intrincado trabalho artesanal dessas pinturas me levou a criar um tipo de letra que celebrasse essas peças monumentais. Essa pesquisa acrescenta profundidade e significado ao meu projeto, pois incorporo esses aspectos ao processo de criação de um tipo de letra.

Idioma escrito vietnamita

O idioma vietnamita é conhecido por suas características tonais intrincadas e pela grande ênfase no tom e na emoção.

Quoc Ngu é a ortografia vietnamita oficial que é usada e conhecida atualmente. O sistema de tipos latinos adaptados foi lentamente levado ao povo vietnamita por missionários católicos no século XVII para transcrever as escrituras (Truong, History, 2018). Gradualmente, esse sistema de escrita romanizado foi adotado como a ortografia nacional, suplantando o Chu Nom, um sistema de escrita vietnamita baseado em ideogramas chineses conhecido como Chu Han. (Endangered Alphabet, 2020) (Alfabeto em perigo, 2020).

O *Quoc Ngu* tem 29 letras. Tomando o alfabeto inglês de 26 letras como base, o *Quoc Ngu* tem mais 6 vogais adaptadas (ã, â, ê, ô, ơ, ư), 1 consoante adaptada (đ) e não usa as 4 letras, f, j, w, z (Peter, 2020).

**a, ã, â, b, c, d, đ, e, ê, g, h, i, k, l, m, n, o,
ô, ơ, p, q, r, s, t, u, ư, v, x, y.**

Por ser um idioma tonal, o vietnamita inclui seis tons que indicam o quão alto ou baixo uma palavra deve ser pronunciada. A tonalidade incorreta pode alterar totalmente o significado das palavras quando usadas na escrita ou na fala. Cinco marcas

de tom são combinadas com um caractere sem tom para criar os seis tons exclusivos do idioma (Luu, 2019), (Figura 2). Esses tons incluem:

- Nível (a): não marcado, sem acento.
- Agudo (á): uma barra para frente posicionada acima das vogais para representar um tom agudo.
- Grave (à): uma barra para trás posicionada acima das vogais para representar um tom baixo.
- Gancho (ã): um gancho posicionado acima das vogais para representar um tom de queda médio-baixo.
- Tilde (ã): uma marca ondulada que representa um tom agudo.
- Under Dot (ạ): um ponto posicionado sob as vogais para representar um tom de queda baixo.

Essas marcas permitem que o idioma escrito traduza e transmita o complexo idioma vietnamita em uma forma escrita estática. No total, há 134 combinações possíveis de acentos que podem ser usadas. A ortografia vietnamita também apresenta 10 diagrafias e 1 trígrafo, que ocorrem em um idioma quando duas (dígrafo) ou três (trígrafo) letras emparelhadas formam um novo som (WikiBooks, 2018). Por exemplo, no idioma vietnamita, quando as letras g e i estão combinadas (gi), quando lidas em voz alta, formam um novo som como a letra z. Por exemplo, gia đĩnh, que seria pronunciado como za dĩnh.



Figura 2. Lista de diagrafos estilizados como ligaduras.

Design de tipos vietnamitas

O design tipográfico nunca acontece em um vácuo (Leonidas, 2010).

A linguagem, como parte de uma identidade cultural, também é encontrada entrelaçada com o contexto da vida real. Essa citação de Gerry Leonidas enfatiza o contexto e a intenção que envolvem o design tipográfico.

Uma maneira de obter uma visão mais profunda sobre como a tipografia vietnamita é usada no contexto foi observar a tipografia em suas formas mais autênticas, em placas de lojas e no vernáculo das ruas. Luu Chu (The Lost Type Vietnam) é um arquivo digital de tipografia vietnamita criado por Le Quoc Huy. A grande

comunidade reunida por meio desse projeto preencheu a hashtag on-line #thelosttypevietnam com milhares de fotos que destacam a grande presença de sinalização de lojas pintada à mão no Vietnã. Por meio desse arquivo, vemos como os letreiros pintados à mão transcenderam a função de ferramenta de marketing, mas agora se tornaram relíquias apreciadas por entusiastas do tipo nostálgico (Huy, 2016). Observando a coleção de letreiros de Luu Chu, vemos como os pintores de letreiros adaptaram o tipo de letra latina para incorporar o uso de diacríticos tonais. A maioria desses letreiros foi colocada em uma fonte pesada, com todas as letras maiúsculas, para que a legibilidade fosse clara e chamasse a atenção dos espectadores (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4. Sinalização do vernáculo vietnamita (Luu Chu, 2018) e sinalização pintada à mão (Luu Chu, 2018).

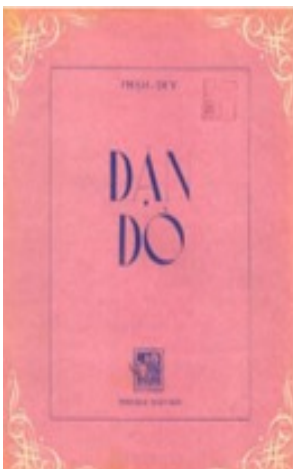


Figure 5. Arte do álbum de Pham Duy (Schafer, 2012).

Outra maneira de encontrar uma influência tipográfica autêntica foi por meio da arte da capa de Pham Duy. Duy é um renomado compositor e compositor do Vietnã, com um trabalho que se estendeu por mais de sete décadas (Schafer, 2012). Com sua música, também veio a arte do álbum, que apresentava um estilo tipográfico notável daquela época. Esses exemplos proporcionaram uma compreensão do estilo tipográfico vietnamita. A análise da tipografia vietnamita usada nesse contexto para fins de exibição decorativa destaca as escolhas estilísticas que normalmente não seriam encontradas em uma fonte de texto. Posteriormente, essas referências visuais se manifestam para influenciar visualmente como posso abordar o design de uma fonte de exibição vietnamita (Figura 5).

Atualmente, muitas fundições e designers de tipos vietnamitas baseiam seu trabalho nas características nostálgicas dos tipos do Vietnã no passado. Observando os tipos de letras modernos criados

nos últimos 10 anos, muitos foram inspirados pelo movimento Luu Chu para reimaginar a aparência do tipo vietnamita no cenário tipográfico atual. Um estudo de caso particular disso é a Vina Sans (2020) da Nguyen Type Foundry. Esse tipo de letra foi projetado para destacar a importância dos diacríticos vietnamitas por meio dos erros brutos encontrados no tipo vietnamita, geralmente encontrados em placas de trânsito ou placas de lojas impressas (Figuras 6 e 7).

Esse é um estudo de caso interessante, pois chama a atenção para os erros encontrados na tipografia vietnamita após a introdução da tipografia digital. Diferentemente dos letreiros de lojas personalizados produzidos por pintores de letreiros habilidosos, a era digital introduz uma mudança significativa. Nessa nova era, quando os letreiros são produzidos com o uso de fontes tipográficas pré-existentes, isso chama a atenção para os erros nas fontes tipográficas construídas incorretamente.



Figuras 6 e 7. Vina Sans (Nguyen Type, 2021).

O uso de diacríticos empilhados pode ser visto em várias fontes, estilizados de forma decorativa. No entanto, em grandes corpos de texto, quando projetados incorretamente, a legibilidade dessas letras geralmente fica comprometida. Isso resulta em fontes mal projetadas no cenário digital. Um problema relevante e contínuo é o uso de fontes ocidentais criadas por estrangeiros que adaptam a fonte pré-existente para incluir diacríticos vietnamitas. Isso gera glifos mal

Metodologia

Esse projeto segue uma metodologia conduzida pela prática e este artigo é adaptado da exegese produzida junto com a obra de arte para contextualizar o processo criativo. O uso da exegese conectiva no projeto de conclusão de curso foi discutido recentemente por: (Ardern & Mortensen Steagall, 2023; Brown & Mortensen Steagall, 2023; Chambers, & Mortensen Steagall, 2023; Falconer & Mortensen Steagall, 2023; Lum, & Mortensen Steagall, 2023; Mortensen Steagall, & Grieve, 2023; Li & Mortensen Steagall, 2023; Lewis & Mortensen Steagall, 2023; Shan & Mortensen Steagall, 2023; Wilson & Tavares, 2023).

formatados e uma representação imprecisa dos caracteres vietnamitas. Em uma entrevista com a TypeThursday, Donny Truong expressou suas frustrações em relação a esse assunto. Ele levanta essa questão observando que, apesar da romanização do idioma vietnamita e do uso do alfabeto latino, muitas fontes digitais não incluem o uso de caracteres vietnamitas (TypeThursday, 2016). Da mesma forma, o tipo de letra BeVietnam Pro foi projetado exatamente por esse motivo. Lam Bao, o desenvolvedor do BeVietnam Pro, discute essa questão proeminente em um artigo publicado no Medium, e como isso o levou a projetar seu próprio tipo de letra vietnamita devido aos designs inadequados de tipos de letra pré-existentes adaptados para o vietnamita, como Poppins e IBM Plex (Bao, 2019).

As fontes Vina Sans (Nguyen, 2020) e BeVietnam Pro (Bao, 2019) foram estudos de caso que esclareceram os erros diacríticos. Isso me deu um desejo maior de aprender sobre o sistema tipográfico vietnamita, além da importância de um bom design tipográfico vietnamita. Além disso, ele me deu uma visão sobre o vasto cenário da tipografia vietnamita, inspirando-me a desenvolver minha própria tipografia que explora minha identidade cultural.

Métodos como pesquisa de campo, esboços, criação de fontes e protótipos foram uma parte crucial do meu processo para este projeto. Por fim, por meio desses métodos, consegui produzir um tipo de letra funcional e um exemplar físico que representa autenticamente minha identidade cultural.

Como inicialmente abordei essa questão de pesquisa como uma oportunidade de aprender mais sobre minha herança, procurei aspectos antigos e tradicionais para determinar as características da fonte. Os tópicos que influenciaram a construção da minha fonte inicial

foram as pinturas folclóricas de Hang Trong e o sistema tipográfico tradicional Chu Nom. Minha tentativa de expressar a história por meio da tipografia resultou em uma fonte caligráfica que não conseguiu expressar as cores vibrantes do Vietnã. Ao mudar minha postura para olhar para minha experiência cultural como vietnamita Kiwi, consegui criar uma fonte mais expressiva e significativa. Por meio de dicas visuais autênticas

do vernáculo das ruas, da cultura pop e de referências de experiências pessoais, consegui formular a fonte de exibição Huong com dois estilos: Huong Beo e Huong Dep. Essas duas fontes de exibição transmitem minha conexão com a cultura vietnamita, respeitando os aspectos tradicionais, como a utilização de formas das pinturas folclóricas de Tet para informar os atributos das fontes.

Pesquisa de campo

Comecei meu projeto com uma pesquisa de campo, encontrando inspiração relevante para o meu tópico. Uma das partes mais perspicazes e evidentes desse processo de design de tipos foi a orientação dos tipos vietnamitas autênticos. Os tipos que encontrei eram do vernáculo das ruas vietnamitas, capas de álbuns e tipos modernos. O arquivo digital on-line Luu Chu (2016) destaca a beleza da tipografia vietnamita, vista em fachadas de lojas, pôsteres ou edifícios. Também observei a infinidade de títulos de capas de álbuns do renomado músico Pham Duy (2020). Essa foi uma parte importante do meu processo para entender o cenário atual das fontes de exibição vietnamitas e me permitiu identificar elementos tipográficos que me atraíram em meu próprio trabalho. A análise dessas peças me mostrou como eu poderia abordar a estilização dos diacríticos para combinar com uma estética

decorativa e, ao mesmo tempo, funcionar como um sistema claro.

Outro ponto de pesquisa foram os designers/fundições de tipos vietnamitas modernos. Isso me deu uma visão, como estrangeiro que não consegue ler e entender os diacríticos, do quanto posso dobrar e estilizar sem perder o propósito e a função. Tipos de letra como Vina Sans (2021) e Lost Type (2018) foram ótimos exemplos de um equilíbrio limpo de design estilizado que ainda funciona e serve ao seu propósito (Figura 8). A metodologia de pesquisa de campo sobre o vernáculo autêntico das ruas, capas de álbuns e tipos digitais vietnamitas foi crucial para os fundamentos do meu processo de design tipográfico. Isso me orientou a sintetizar e explorar como eu poderia transmitir minha própria identidade cultural por meio de glifos e formas de letras.



Figura 8. Tipo de Perda (Trinh, 2018).

Visualização

O designer multidisciplinar Harry Wright compartilha sua abordagem ao design de tipos, que se concentra em encontrar “significado na forma” (Wright, 2022). Adotei essa abordagem em minha própria prática ao projetar tipos de exibição expressivos. Esse método de esboço me permitiu desconstruir as letras em sua forma mais simples. Isso me deu liberdade criativa para reimaginar como essas formas e elementos ilustrativos podem ser percebidos como tipos para transmitir os aspectos significativos da cultura vietnamita que descobri durante a fase de pesquisa de campo.

A partir de minha abordagem inicial, concentrei-me em obter influência dos elementos culturais para informar meu design tipográfico. Dissecei a composição e o equilíbrio visual das pinturas

folclóricas de Hang Trong e refleti sobre isso em todo o conjunto de letras. No entanto, devido à minha insatisfação com a linguagem visual dessa fonte e sua ênfase no Vietnã tradicional, eu queria criar uma fonte mais divertida e caracterizada que incorporasse minha conexão pessoal com a cultura vietnamita (Figura 9).

Os esboços me permitiram avançar e retroceder nessas ideias. Isso possibilitou uma rápida ideação e permitiu que eu visualizasse diferentes formas de letras e como elas poderiam ser traduzidas para o restante do alfabeto. Esse método proporcionou liberdade criativa para experimentar, idealizar e testar formas de letras específicas que, em última análise, determinaram as características e o ritmo da fonte.



Figura 9. Análise do equilíbrio visual das composições de Hang Trong.

Construção do tipo

“O tipo é um belo grupo de letras,
não um grupo de belas letras.”

Essa citação do designer Matthew Carter é discutida no livro *Logo, Font & Lettering Bible*, de Leslie Cabarga. Cabarga explica a diferença entre letras e tipos. Ao projetar um tipo de letra, o designer precisa considerar como as letras interagem umas com as outras, pois somente quando as letras são agrupadas é que elas funcionam como tipo. Essa foi a maior curva de aprendizado de meu processo metodológico. Com minha experiência em lettering experimental, eu não havia pensado em como transportar atributos específicos de uma letra em relação às outras para completar o alfabeto. A citação de Carter era algo que eu precisava manter como minha estrela do norte durante toda a construção do tipo, para projetar um tipo de letra bem pensado (Figura 10).

Aproveitando os recursos on-line, consegui adquirir o conhecimento necessário para iniciar esse processo. Encontrei orientação por meio de vídeos informativos da educadora Lynne Yun e do designer de tipos Alex Slobzheninov. Por meio de seu conteúdo, pude acompanhar e replicar seu processo também com o software Glyphs.

Os cursos intensivos da Yun me ensinaram os fundamentos básicos do design de tipos. Por exemplo, começando com os glifos n&o e H&O. Esses glifos formam a base de um tipo de letra, pois seus componentes podem ser reutilizados em letras de formato semelhante para garantir a consistência. Além disso, observar o processo de Slobzheninov de projetar um tipo de letra no programa Glyphs me permitiu replicar sua abordagem ao criar as letras de A a Z.

Também tive o grande privilégio de conversar com Phillip Kim, da DesignWorks, e receber conhecimentos específicos do setor sobre como abordar o design de tipos. Estabelecer

que eu pretendia projetar uma fonte de exibição me permitiu fazer experiências e dar mais personalidade às formas das letras. Um conselho importante que recebi de Phillip foi o de “ir com calma” nas letras recorrentes. Isso remete à citação de Carter, pois ele explicou que as letras comuns geralmente são construídas com menos personalidade. Portanto, elas têm um risco relativamente menor de interromper o ritmo do tipo quando combinadas com outra letra.

O programa Glyphs me permitiu manter elementos consistentes em toda a fonte, com a capacidade de editar globalmente estruturas de letras repetidas. Posteriormente, isso se mostrou valioso, pois muitas vezes eu ia e voltava para refinar o tipo de letra por meio de protótipos e testes com usuários, juntamente com o processo de criação de tipos.

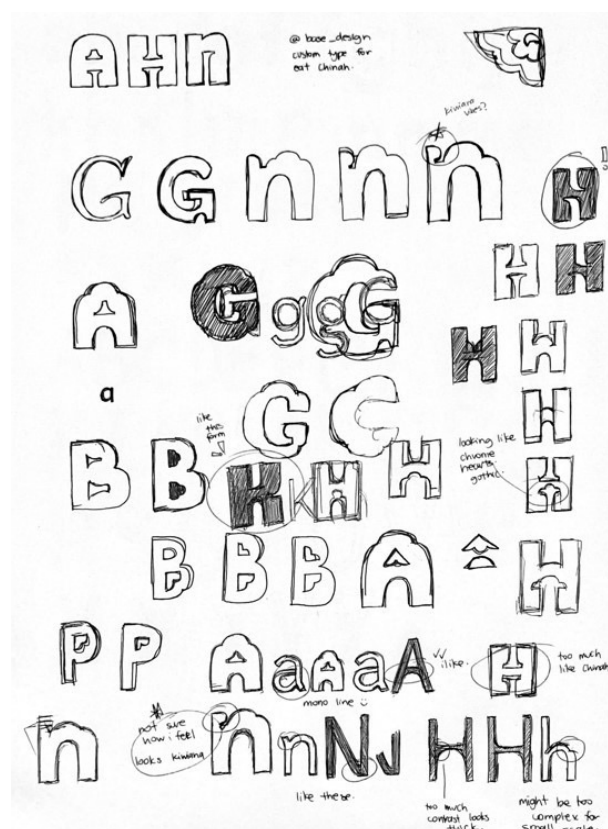


Figura 10. Esboços iniciais.

Prototipagem e feedback crítico

A prototipagem e o teste com usuários foram cruciais para o meu processo de criação de um tipo de letra funcional e legível. Esse método também foi aplicado à criação de uma publicação de amostras de tipos.

Gerry Leonidas, designer de tipos e educador, afirma,

A atenção do designer de fontes deve progredir em escalas de foco cada vez menores: desde valores em nível de parágrafo sobre a densidade geral de um design até a interação fundamental de espaço e traços principais, passando por elementos dentro de uma forma tipográfica que garantem consistência e homogeneidade e aqueles que conferem individualidade e caráter. (2010)

Esse método me permitiu refinar e desenvolver um tipo funcional e coeso. Esse método foi fundamental para a legibilidade e a funcionalidade dos acentos tonais vietnamitas. Como não sou um leitor nativo, pude pedir à minha avó, que é alfabetizada em vietnamita, que testasse meu design desses sinais diacríticos. O principal feedback que recebi foi sobre a funcionalidade dos meus acentos. Conforme discutido anteriormente, os acentos diacríticos precisam ser claros e específicos para sua finalidade. Antes da edição, meus diacríticos eram muito estilizados, especialmente o grave, o agudo, o gancho e o til. Além disso, a colocação dos chifres não ultrapassava a altura x e a altura da tampa das letras, o que afetava a integridade da letra. Esses aspectos afetaram a funcionalidade do meu tipo de letra. Ela mencionou como eles funcionam visualmente, mas para a funcionalidade, eu precisava ser mais deliberado com os traços. Um fator importante foram os graves e agudos curvos e inclinados que poderiam ser mal interpretados como breves se o leitor não tivesse o breve Huong

para fazer referência e diferenciar. Por meio do método de teste de usuário e prototipagem, pude analisar esses erros e ajustá-los para criar uma fonte de exibição vietnamita funcional (Figura 11).

Esse método me permitiu testar o ritmo e o fluxo geral da minha fonte. O teste de combinações e sequências de pares de letras destacou como as letras funcionavam juntas como uma fonte em vez de elementos individuais. Esses erros foram percebidos por meio de protótipos e testes com usuários. Como um tipo de letra é projetado para ser usado no contexto, esse método de prototipagem foi incrivelmente útil para projetar um tipo de letra.



Figura 11. Edição dos diacríticos.

Comentário Crítico

Utilizando minha prática existente com lettering e design experimental de tipos, eu queria desenvolver ainda mais minhas habilidades e me desafiar projetando um tipo de letra completo. O resultado foi um tipo de letra vietnamita Display completo, com numerais, pontuação e um conjunto de símbolos.

O objetivo da Hường é celebrar a cultura e honrar o patrimônio. O nome desse tipo de letra foi tirado diretamente do meu nome vietnamita. Esse tipo de letra incorpora as lembranças e a apreciação da minha cultura à medida que continuo a progredir e a fundamentar minha identidade como designer vietnamita.

A Hường está disponível em dois estilos de exibição, Đẹp (traduzido como bonito) e Béó (traduzido como volumoso) (Figura 12). Inspirada na vibrante estação do Ano Novo Lunar de Tét, a fonte combina nostalgia e tradições para esculpir suas notáveis formas de travesseiro. Esse tipo de letra foi criado com a intenção de despertar sentimentos positivos e boas lembranças dessa estação vibrante. Ela nos lembra que a cultura vietnamita pode ser vivenciada em qualquer lugar do mundo. Enraizada no sentimento, a Hường foi projetada para incentivar o aprendizado adicional sobre as tradições vietnamitas. Esse projeto respeita minha família, os mais velhos e a comunidade vietnamita que foi importante na minha formação.



Figure 12. Espécime espalhado do alfabeto vietnamita (pág. 70).

Design de tipos vietnamitas

À medida que fui aprendendo mais sobre a ortografia vietnamita, a importância de seus sinais diacríticos e como ela está sub-representada no mundo da tipografia ocidental (apesar de ser um sistema de tipos romanizados), senti-me compelido a criar uma para o meu projeto de conclusão de curso. Os pontos problemáticos destacados pela Be Vietnam Pro, de Lam Bao, e pela Vina Sans, da Nguyen Type Foundry, me

inspiraram a projetar uma fonte vietnamita bem pensada, considerando esses elementos. O uso de sinais diacríticos foi uma curva de aprendizado significativa para mim, mas provou ser essencial para este projeto. Embora às vezes eu me sentisse fora de meu alcance, foi crucial para mim entender adequadamente como os diacríticos vietnamitas funcionam para projetá-los com eficiência.

Características do tipo

A Huong é influenciada pela pesquisa de campo sobre o cenário tipográfico vietnamita. As peculiaridades e características que definem a estética visual e o ritmo da exibição da Huong vêm da minha conexão pessoal com a cultura vietnamita. Quando o Huong dep é formatado em escala menor em um corpo de texto longo, suas curvas e peculiaridades formam um ritmo único que representa visualmente a natureza tonal e expressiva do idioma vietnamita.

As curvas proeminentes e a silhueta semelhante a uma nuvem do tipo de letra Huong display são diretamente inspiradas nas nuvens estilizadas representadas na pintura de 5 tigres de Hang Trong. Essas formas, especialmente quando aplicadas a glifos redondos, também se assemelham aos

tradicionais bolos lunares, que se destacam durante o festival lunar do meio do outono. Os glifos saltitantes e inchados também se assemelham aos trajes festivos usados na tradicional dança do leão. Essas lembranças sentimentais dão mais personalidade ao display da Huong.

As proporções mistas das letras maiúsculas de Huong são inspiradas na tipografia vietnamita encontrada em edifícios e placas de sinalização. A combinação de glifos largos e circulares com glifos estreitos e retangulares dá um toque lúdico e dinâmico à fonte. A construção de ascendentes e descendentes longos imita o fluxo natural das letras manuscritas encontradas com frequência em sinalizações (Figura 13).



Figura 13. Páginas 40 e 41 da amostra de exibição Huong .

Tipo Espécime Publicação

Decidi reunir e visualizar meu tipo de letra final na forma de uma publicação de amostra de tipos, atuando como uma forma física de preservar e comemorar minha cultura. O fato de o tipo ter sido impresso e desenhado em spreads mostra a funcionalidade e a reflexão que dediquei ao design desse tipo de letra.

Ao longo dos spreads de amostra, a *Huong beo* mostra seu uso com cabeçalhos e títulos em negrito, enquanto a *H dep* é aplicada em textos longos. Embora ambas tenham sido projetadas como fontes de exibição, a *Huong Dep* foi criada com princípios de fontes grotescas. A *Be Vietnam Pro* é uma fonte sem serifa usada como texto de apoio, como legendas, marcadores de página e parágrafos grandes, como dedicatória, prefácio, agradecimentos e referências a imagens.

As páginas 48 a 51 apresentam o uso do display *Huong* no contexto conceitual de sinalização e embalagem de varejo para mostrar como o display

Huong pode ser usado no contexto (Figuras 14 e 15). O espécime segue uma ordem cronológica que mostra minha jornada nesse projeto. Ele começa com fotografias do meu processo em preto e branco para separá-lo claramente do meu trabalho final, já que o espécime é exibido em um tratamento de cor biocromática vermelha e branca. As fotografias desta seção são tratadas com o mesmo gradiente de cores em dois tons e as ilustrações são em vermelho sólido.

A cor vermelha foi escolhida por ser a cor nacional do Vietnã e ter um significado importante na cultura vietnamita. O vermelho é frequentemente usado e visto em celebrações festivas como o Ano Novo Lunar Tet por meio de bolsos vermelhos, vestidos tradicionais, lanternas e decoração. A cor também está associada à boa sorte, à prosperidade e ao afastamento de espíritos malignos, o que enfatiza ainda mais seu uso proeminente durante a época festiva (ColorVisit, 2023).



Figura 14. Contexto do tipo de sinalização.



Figura 15. Contexto do tipo de embalagem.

Pôster ilustrativo

Um pôster de dupla face serve como capa para embrulhar o espécime. Esses pôsteres incluem uma ilustração da pintura popular dos Cinco Tigres reimaginada em meu próprio estilo, juntamente com um glifo Huong Beo do outro lado. Depois de revelar o espécime, o pôster pode ser pendurado da mesma forma que as pinturas de Hang Trong seriam exibidas a cada ano novo para trazer boa

sorte. O ideal é que esse exemplar seja produzido com 50 cópias. Como o alfabeto vietnamita consiste em 29 letras e 134 combinações diferentes de diacríticos, cada pôster apresentaria um glifo diferente. Ao ter esse pôster como parte da experiência do espécime, ele vincula minha tipografia final de forma coerente com a pesquisa e as tradições culturais que a inspiraram (Figura 16).



Figura 16. Detalhe do pôster que funciona como capa da publicação

CONCLUSÃO

Esse projeto orientado pela prática me deu a oportunidade de criar um tipo de letra vietnamita que emulasse minha identidade cultural. Durante a jornada desse projeto, pude aprender mais sobre minha herança vietnamita, o estilo tradicional de pintura Hang Trong e o autêntico vernáculo vietnamita de rua para influenciar o tratamento visual do meu tipo de letra. Além disso, aprendi sobre a tipografia vietnamita e como abordar o design tipográfico por meio de designers notáveis como Donny Truong, Gerry Leonidas e Lam Bao.

De modo geral, pude aprender imensamente e crescer como designer com esse projeto. Com a orientação de mentores como George Haijian, Meighan Ellis, Phillip Kim, Aakifa Chida e Fleur Williams, pude desenvolver minhas habilidades nos métodos de pesquisa, design de tipos e encadernação de livros. Nos últimos meses, mergulhar na tipografia para projetar a Huong Display foi uma jornada desafiadora, porém gratificante. Embora esse projeto tenha chegado ao fim devido aos prazos de entrega, ele é definitivamente um projeto que ainda não terminou. Quero continuar a expandir e desenvolver o tipo de

letra Huong Design. Isso incluiria expandir os pesos da Huong Dep, completar o conjunto de símbolos, projetar para mais idiomas e, por fim, refinar ainda mais a tipografia de forma holística. Devido às restrições de tempo e ao conhecimento limitado, não consegui definir corretamente o kerning e o tracking da minha fonte, portanto, isso é algo em que quero trabalhar para desenvolver e progredir a Huong Display para que, talvez um dia, ela possa ser uma fonte otf para download.

Pude aprender mais sobre mim mesmo como indivíduo e como designer, por isso sou muito grato pela oportunidade e pelo espaço que tive na AUT. Sinto como se a Huong Display tivesse se tornado uma extensão ou um reflexo de mim como designer. Isso está sendo dito no sentido de que, à medida que evoluo constantemente para me aperfeiçoar como designer, eu também estarei refinando edições atualizadas do tipo de letra Huong Display. O design de tipos realmente não tem fim, mas, por enquanto, posso olhar para trás e ver o trabalho que criei e entregar um projeto de conclusão de curso do qual estou evidentemente orgulhoso.

References

- Alphabet, E. (2020). Chu Nom. Retrieved from *Atlas of Endangered Alphabet*: <https://www.endangeredalphabets.net/alphabets/chu-nom/>
- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Bao, L. (2019). *Designing a system typeface that speaks Vietnamese*. Medium. ColorVisit. (2023, September 10). Is red a lucky color in Vietnam?Y Yes! Retrieved from Red Colour: <https://colorvisit.com/is-red-a-lucky-color-in-vietnam/>
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Đức, T. Q. (2013). *Ngàn năm áo mũ*. Vietnam: Nha Nam World Publishing House.
- Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/place/Vietnam>
- Wright, H. (2022, December 8). *Finding typographic potential in doodles, with graphic designer Harry Wright*. (O. Hingely, Interviewer).
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Hoh, A. (2018, March 1). Early European Resources on Vietnam at the Library of Congress. Retrieved from *Library of Congress Blogs*: <https://blogs.loc.gov/international-collections/2018/03/early-europeanresources-on-vietnam-at-the-library-of-congress/#:~:text=The%20history%20of%20European%20interaction,area%2C%20that%20is%20modern%20Vietnam.>
- Huy, L. Q. (2016, Decmeber 20). The Search for Lost Types. (M. N. Anh, Interviewer) Jenkins, B. M. (1979). *Traditions and Patterns os Vietnamese History*. Santa Monica: Rand Corporation.
- Kirby, J. P. (2011). Vietnamese (Hanoi Vietnamese). *Journal of the International Phonetic Association*, 41(3), 381–392. doi:10.1017/S0025100311000181
- Leonidas, G. (2010, March 25). A few things I've learned about typeface design. Retrieved from *I Love Typography*: <https://ilovetypography.com/2010/03/25/afew-things-ive-learned-about-typeface-design/>
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Liên, N. S. (1983). *Dai Viet su ky toan thu* (Complete Historical Records of Great Viet).
- Lindsey, P. (2011). *Be Happy: 170 Ways to Transform Your Day*. New York: Penguin Group.
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Luu, N. T. (2019). *Saigon Vintage Lettering: From Hand-painted Shop Signs to Digital Typefaces*. University of Dublin.
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Nguyen, T. N. (2018). *Designing a typeface for vietnamese culture*. Emily Carr University of Art.

NPR. (2013, April 18). *Navigating The Lines Between Ethnicity And Identity*. National Public

Peter. (2020, August 2). *Vietnamese Alphabet & How to write Vietnamese*. Retrieved from YourVietnamese: <https://yourvietnamese.com/learnvietnamese/vietnamese-alphabet-writing/#:~:text=There%20are%205%20kinds%20of,long%E2%80%9D%20carries%20a%20grave>.

Porchez, J.-F. (2002). *Designing Typefaces*. In D. Earls. Rotovision. Réhahn. (2023). *Colors Of The Tet In Vietnam*. Retrieved from Réhahn: <https://www.rehahnphotographer.com/tet-in-hoi-an-vietnam/>

Schafer, J. C. (2012). The curious memoirs of the Vietnamese composer Phạm Duy. *Journal of Southeast Asian Studies*, 43(1), 77–110. <http://www.jstor.org/stable/41490297>

Schildkrout, E. (2001). *Body Art as Visual Language*. AnthroNotes: Museum of Natural History Publication for Educators.

Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690

Sundberg, K., & Kjellman, U. (2018). *The tattoo as a document*. Uppsala: Emerald Publishing Limited.

Thương, Y. (2018, October 1). *A Precious Piece of Hanoi Vietnam History Embodied in Hang Trong Paintings*. Retrieved from Medium: <https://medium.com/travel-is-to-think-in-terms-of-experiences-rather/a-precious-piece-of-hanoi-vietnam-history-embodied-in-hang-trong-paintings-f245b3381021> Trinh, M. (2018, May 29). Lost Type.

Truong, D. (2016). *Vietnamese Typography*. (TypeThursday, Interviewer)

Truong, D. (2018). History. In *Vietnamese Typography Second Edition*. Donny Truong.

Turley, W. S., Buttinger, Joseph, Hickey, Gerald C., Osborne, Milton Edgeworth, Duiker, William J. and Jamieson, Neil L. (2023, September 29). Vietnam.

WikiBooks. (2018, December 6). *Vietnamese/Consonants*. Retrieved from WikiBooks: <https://en.wikibooks.org/wiki/Vietnamese/Consonants>

Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Luong, A. (2024). Huong: Designing a Vietnamese Typeface that honours heritage and celebrates culture. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 519-551. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.34>

Billie Fee

AUT Auckland University of Technology

<https://orcid.org/0009-0000-3389-2584>

hillaryfee@gmail.com

Billie (Hillary) Fee is a Communication Design Graduate of AUT. Her research looks at a piece of Tāmaki Makaurau Auckland’s heritage, the 1928 St James Theatre. It explores the dilapidated theatre as a liminal space and picturesque ruin using photography, letterforms, and book design.

Billie (Hillary) Fee é graduada em Design de Comunicação pela AUT. Sua pesquisa analisa uma parte do patrimônio de Tāmaki Makaurau Auckland, o St James Theatre de 1928. Ela explora o teatro dilapidado como um espaço liminar e uma ruína pitoresca usando fotografia, formas de letras e design de livros.

St: Exploring Auckland's St James Theatre as liminal space and picturesque ruin using photography, letterforms, and book design

Keywords

Decorative alphabet, Eerie, Letterforms, Ruin, St James Theatre Auckland.

Abstract

This practice-led artistic inquiry explores the relationship between letterforms and place. It asks the question: How can letterforms and book design conventions express the phenomenological experience of the eerie urban ruin? The conceptual framework for this research is of the ruin as liminal space sparking imagination and fascination. It embraces the Romanticism historically associated with ruins. St is framed as creative response to the experience of the ruin, centred around letterforms which emphasise the eerie through

the interplay of negative and positive space. The resulting decorative alphabet references historic initial letters and illuminated manuscripts. This decorative alphabet is supported by a publication which investigates the history of the St James Theatre and its current derelict state using documentary photography and archival materials. The resulting work integrates text, image and storytelling, elevating letters to the Sublime, alongside architecture and humanity's other artistic creations which the St James Theatre represents.

Introduction

St provides a glimpse into a hidden (and forbidden) world, the defunct St James Theatre. It is a public space made private, isolated from the bustling city around it. It serves as a decaying reminder of the potential for artistic community spaces within a city. By documenting the St James at this moment in time, St acts as a time capsule. While the survival of the St James is precarious, this moment in its

history will be preserved through St's alphabet. The first session in this article will discuss the context which forms the conceptual framework of this research, including notions of the ruin, the eerie, as well as type design as a response to place. The remaining session will detail the research methodology and methods employed and finally a critical review of the final design outcome.

Contextual Review

This session will contextualise the research and its conceptual framework. There are several pillars to this framework. The first of these is the notion of the picturesque ruin as a liminal space. The second relationship between type and place.

The picturesque ruin

In its current state, the St James Theatre may be considered an urban ruin. It is no longer operational for its intended purpose (or many other purposes). While it has restoration potential, its defining feature is its decay. As Dale and Burrell (2011) explain, the ruin is a liminal space which ignites our imaginations:

The fascination with ruins lies in their liminal status between organisation and disorganisation, architecture and dust, order and chaos, humanity and nature. They materialise tensions in temporality and spatiality, survival and decay (p. 113)

This fascination has been well documented throughout history, notably through artistic expression. Beginning in the Renaissance, the European obsession with the ancient world was a dominant aesthetic driving force, centring on ruins.



Figure 1. Unknown. (1845) A view of the ruins of Tintern Abbey. Romantic Circles. <https://romantic-circles.org/gallery/view-tintern-abbey>

In the seventeenth century an emphasis on mortality was brought into the canon with memento mori and vanitas genres (Trigg, 2006). The ruin as motif peaks in popularity during the Romantic period of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Classical and Gothic ruins were seen as picturesque and Sublime aspects of the landscape (for example Figure 1). They were coveted and romanticised, with aristocrats constructing faux ruins (or 'follies') for their estates as a way aligning one's lineage to the 'noble ancients' of yore (Trigg, 2006).

The fascination with ruins persists in our contemporary context. Dale and Burrell (2011) argue there is a universal relation that draws us to the ruin. They posit that architecture is our attempt at immortalising ourselves and our ability to create. The ruin therefore exists between this sense of immortality and mortality. As Dillon (2011) describes, this contradiction is compelling:

Ruins embody a set of temporal and historical paradoxes. The ruined building is a remnant of, and portal into, the past: its decay is a concrete reminder of the passage of time. And yet by definition, it survives, after a fashion: there must be a certain (perhaps indeterminate) amount of a built structure still standing for us to refer to it as a ruin and not merely as a heap of rubble. At the same time, the ruin casts us forward in time; it predicts a future in which our present will slump into similar disrepair or fall victim to some unforeseeable calamity. The ruin, despite its state of decay, somehow outlives us. And the cultural gaze that we turn on ruins is a way of loosening ourselves from the grip or punctual chronologies, setting ourselves adrift in time. (p. 11)

This “cultural gaze” is evident in contemporary creative practice. Walead Beshty’s photographic series *Dead Mall* (Figure 2) may be seen as the late-capitalist A view of the ruins of Tintern Abbey. Similarly, in the Aotearoa New Zealand context, photographer known only as *Derelict NZ* documents abandoned places and urban ruins throughout the country (see Figure 3). These could be seen as a contemporary picturesque ruin, experienced through a Romantic gaze.

With particular kinds of ruins, this imaginative power seems stronger. Buildings are sometimes imbued with transcendent meaning, such as sacred spaces. The ruin reminds us of the bland materiality of this, the “organization of mundane materials: stone, concrete, bricks” (Dale & Burrell, 2011, p. 115). A theatre, it could be argued, is analogous to a sacred space. It serves a similar function as a public place which facilitates collective meaning-making experiences, including ecstasis and catharsis. It is a space filled with humanity, in the words of Brook (1968):



Figure 2. Beshty, W. (2002-2004) *Dead Mall*. ArtForum. <https://www.artforum.com/features/walead-beshty-2-219496/>



Figure 3. DerelictNZ. (2022) *St Stephens School*. <https://www.facebook.com/derelictnz/>

The living event could create a dangerous electricity – even if we see this happen all too seldom. But this ancient fear is a recognition of an ancient potential. The theatre is the arena where a living confrontation can take place. The focus of a large group of people creates a unique intensity – owing to forces that operate at all times and rule each person's daily life can be isolated and perceived more clearly (p. 99).

If a theatre is a space designed to be filled with this concentrated humanity, then a ruined theatre is distinct from an 'ordinary ruin' in that it has the added element of the uncanny and the eerie. Fisher (2017) defines the eerie as when there is "nothing when there should be something" (p. 62). Similarly,

Trigg (2012) argues, from a phenomenological perspective, that the uncanny can occur when absence becomes overwhelmingly present:

Thirsty, the absence of water becomes a significant part of my being. In modes of melancholy and joy, the world alters, its tone and atmosphere shifting in a reciprocal exchange to my own being. But the place of things in the world is not fixed, and when experience is interrupted, then we become aware of their nothingness as a presence... In such moments the texture of the world undergoes change (p. 24).

An empty theatre in ruin therefore becomes a place of the uncanny, the eerie and the picturesque all at once.

Place and language

Inherent in these concepts, especially from a Romanticist perspective, is the emphasis on places having communicable meaning. As Chaitin (1990) points out, to be in the presence of a picturesque ruin was for Romantics:

To read, or decipher, their meanings, that is, to listen to the voices of the dead... Romantics were triply concerned, not with what was there, but with what was absent (p. 36).

One does not have to self-identify as a Romantic to find this way of expressing relationship to the external world useful. Inherent in many of these discussions is the idea of narrative. Our experiencing place through 'reading' is a common metaphor. Written language may be seen as a way of organising the chaos of the world just as architecture is (Dale & Burrell, 2011). Our response to place could also be described metaphorically - as by de Botton (2006) when he claims "buildings speak" (p. 73).

As Hollis (2009) would have it, this is also subject to evolution, much like story-telling traditions:

Each alteration is a 'retelling' of the building as it exists at a particular time – and when changes are complete it becomes the existing building for the next retelling. (p. 13)

History too, may be considered as a collective story-telling exercise. The narrative history of a building is integral in determining its value as culturally significant heritage worthy of preservation. This heritage status is as much about preserving it for the future as the story it tells about our past (Lee, 2014).

The city can also be described in textual terms, able to be 'read' as an amalgamation of signs. Lee (2014) refers to Auckland as "physically, a palimpsest" (p. 48). This goes one step further with the metaphor of text. They observe that architecturally, Auckland has layers of different time periods and styles on top of each other.

Architecture and letterforms

This research is concerned with drilling down to specifics of this intersection of language and place: the relationship between letterforms and architecture.

The Modernists of the twentieth century are examples of practitioners who set out for a unified visual language for the world. This included both type and architecture. Both disciplines were informed by the prioritising of function over extraneous decoration or ornamentation. This is exemplified in Jan Tschichold's *New Typography*, a manifesto that prescribed such rules as "no typographic ornaments" (Smith, 2005, p. 19). Architects too, were concerned with the function and engineering. The result for modernist practitioners was an emphasis on geometry (Smith, 2005).

Futura is the archetypal example of this synergy (Figure 4). Futura's designer Paul Renner created the iconic typeface for signage for buildings designed by Ernst May. Incidentally, May was also praised by Tschichold as "sharing the spirit of the new typography" (Smith, 2005, p. 22). The Bauhaus is another iconic example of the marriage of typography and architectural form. It was a deliberate and explicit attempt to create a new "total work of art, the *Gesamtkunstwerk*" led primarily by architecture (Smith, 2005, p. 32). Within this framework, type design, such as by Herbert Bayer's *Universal Alphabet*, could be seen as a response to architecture and place.

This relationship continues today, albeit with perhaps less ambitious than creating *Gesamtkunstwerk*. A contemporary example of



Figure 4. Renner, P. (1927) Type Specimen for Futura. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/artworks/type-specimen-for-futura>



Figure 5. Camejo, R. (2023) Type Specimen for Grundtvig Typeface. It’s Nice That. <https://www.itnicethat.com/articlesreinaldo-camejo-grundtvig-graph-ic-design-project-090523>

this is Grundtvig Typeface by Reinaldo Camejo (Figure 5). Camejo created a typeface inspired by the Grundtvig church in Denmark. He used the forms themselves, rather than taking inspiration from the context or purpose of the building. The angles of the façade were particularly influential. The typeface stands on its own, however. Absent the building as a point of comparison, it reads like a pixelated digital type “evoking the pixelated imagery of Nokia 3310 days of yore” (Camejo, 2023).

This research, however, is not concerned with ‘found type’ in this way but rather the specific relationship between architectural form and letterforms.

While Camejo’s typeface has the potential to live on without the church, other type is indelibly linked to a building. For example, Paula Scher of Pentagram’s identity for The Memphis Brooks Museum of Art in Tennessee draws on the architecture to create a type-based logomark (See Figure 6). This approach was also taken by Pentagram with the Joslyn Art Museum in Omaha Nebraska in their

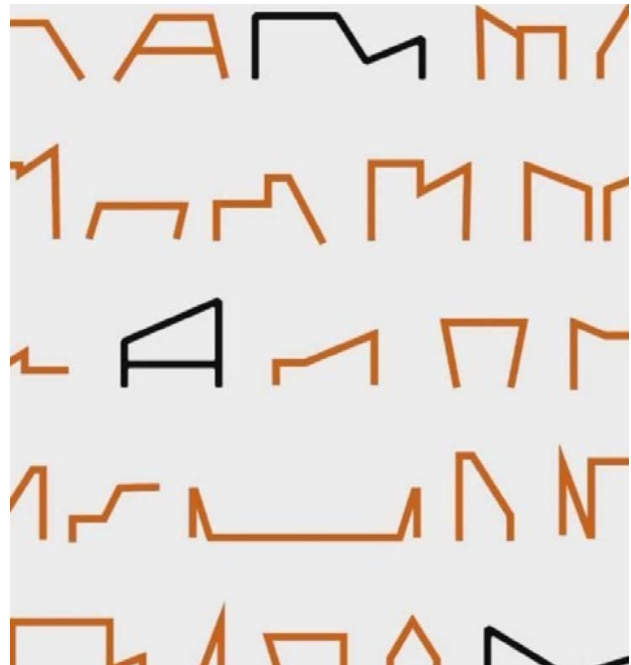
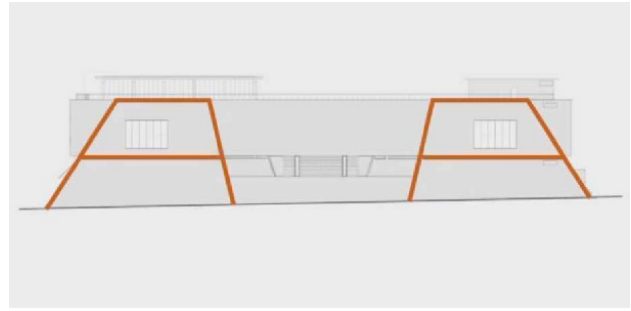


Figure 6. Pentagram Design. (2023). Memphis Art Museum Brand Identity. [multiple screen- shots of moving image] Instagram. <https://www.instagram.com/pentagramdesign/>

creation of three custom typefaces corresponding to three buildings in the museum. The site itself is the most iconic touchpoint for the customer. A museum is primarily a vessel for culture. A theatre may be comparable. What fills this vessel is in flux and varied, but the building remains constant, both as an idea and a physical body.

Decorative letterforms

In this research, the creation of letterforms is a response to the eerie liminal space of the urban ruin, embracing contradictions and ambivalence. The result aims to move away from modernist notions of functional type which positions form as subservient to content (McCready, 2016). This research looks to historical traditions of decorative alphabets and initial letters as a means of communicating.

The practice of creating decorative pictorial letterforms to sit among large bodies of texts has been around since antiquity (Stiebner & Urban, 1985). They were used by scribes to break up text, illustrate content, and make it more engaging (see Figure 7).

They were also used to delineate sections and provided structure (Franz, 2012). It may be considered the ancestor of graphic design, at least in the 'West'. The creation of these early religious texts is closely linked to the dissemination of Christianity across Europe in the Middle Ages (Stiebner & Urban, 1985). Content and form go hand-in-hand, as the more theologically crucial the text, the more decorative the letters and illumination (Stiebner & Urban, 1985). The decorative motifs used in these letterforms were also closely associated with the dominant architectural aesthetic at the time (Stiebner & Urban, 1985). Architecture and its decorative motifs have long been used as inspiration for decorative letterforms, as shown in Figures 8 and 9.



Figure 7. Unknown. (8th century A.D.). Initials from early Irish Manuscripts. In Stiebner E.D., Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets*. Blandford Press.

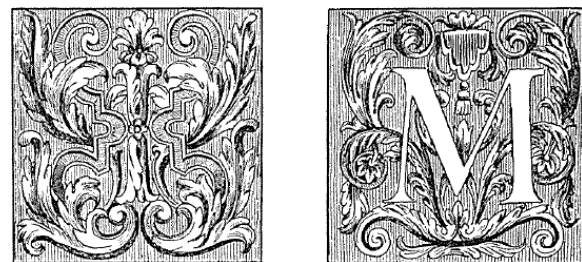


Figure 8. Unknown. (18th century). From a manuscript from the mon-astery of St Genevieve, Paris. In Stiebner E.D., Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets*. Blandford Press.

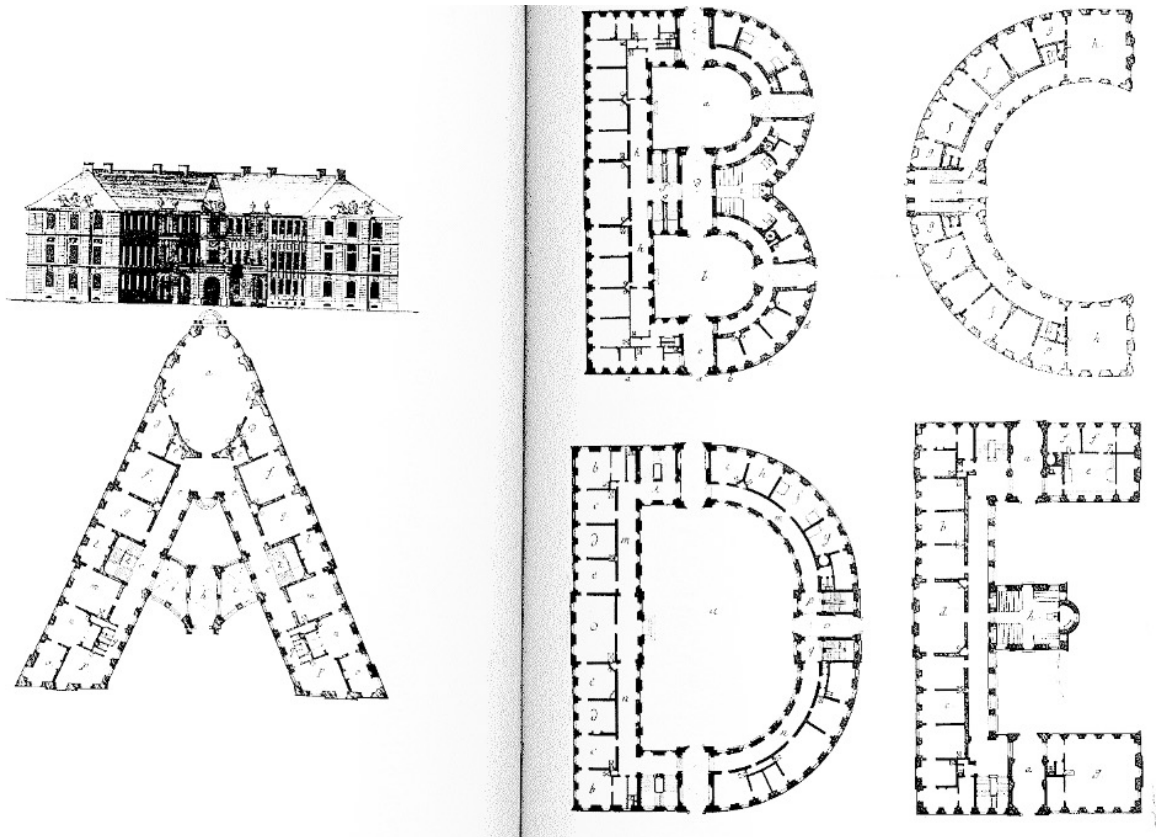


Figure 9. Steingruber, J.D. (1773). Architectural alphabet. In Stiebner E.D., Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets*. Blandford Press.

Methodology

This session will outline the methodology and the specific methods used in this practice-led research project.

Methodology

The framework of this research is a practice-led methodological approach. Sullivan (2009) defines this as discovering and creating new knowledge through creative practice. It positions the processes and outcomes of making as the method of gaining new knowledge. Practice-led as an approach to Communication Design undergraduate degrees is discussed in: Ardern & Mortensen Steagall (2023), Brown & Mortensen Steagall (2023), Chambers & Mortensen Steagall (2023), Falconer & Mortensen Steagall (2023),

Lum & Mortensen Steagall (2023), Mortensen Steagall & Grieve (2023), Li & Mortensen Steagall (2023), Lewis & Mortensen Steagall (2023), Shan & Mortensen Steagall (2023), and Wilson & Tavares (2023). Further, this approach is predicated on “serendipity and intuition” as a mode of inquiry (Sullivan, 2009, p. 48). This necessarily requires action at its core (Mäkelä & Nimkulrat, 2018). The researcher has engaged with key actions which constitute methods of inquiry. The most significant will be discussed in this session.

Documentary photography Archival material

The researcher visited Auckland Library, Auckland Council Archives and the Auckland War Memorial Museum for relevant historical and archival material about the theatre's history. Most of this material was newspaper articles. The Council Archive contained the original architectural plans

for the theatre (Figures 15 and 16). This was at a preliminary stage of the research. When engaging with this documentation, the intention was to gain a contextual understanding of the role the theatre once played in the culture of the city and the historic visual language around the theatre.

Onsite photography

The most significant documentary photography was at the theatre itself. This involved gaining access to the theatre via the current owner as it is not open to the public. The intention with this method was three-fold. Firstly, document the theatre in its current state. As the theatre is vulnerable to decay and destructive forces, this was a way of recording the specific moment, in order to extract architectural motifs and creating

letterforms (for example Figure 13). Second, it was a method by which to capture the experience of being alone in the space. In this sense the documentary photographs stand as a personal reminder to the researcher of an experience of eeriness, upon which to draw inspiration. Thirdly, these photographs exist as a design artefact intended to communicate this feeling of eeriness to the viewer within the final design work.



Figure 10. Fee, B. (2023). Archival newspaper articles on microfilm at Auckland Central Library.



Figure 11. Webb, A. (Ed.). (n.d.). Auckland's Greatest Theatre: St James Theatre. Photographed for reference by Billie Fee.

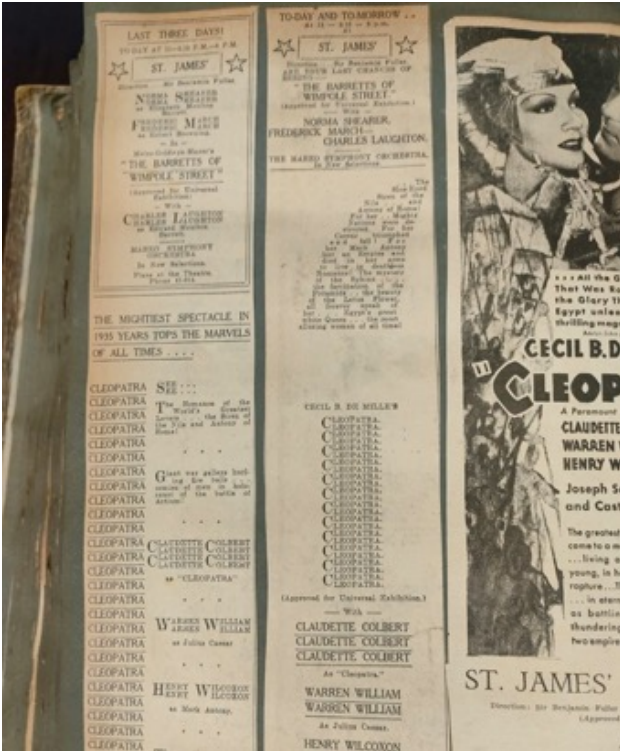


Figure 12. St. James Theatre. Scrapbook. (193[?]4- 1937). Auckland War Memorial Museum Library. Photographed for reference by Billie Fee.

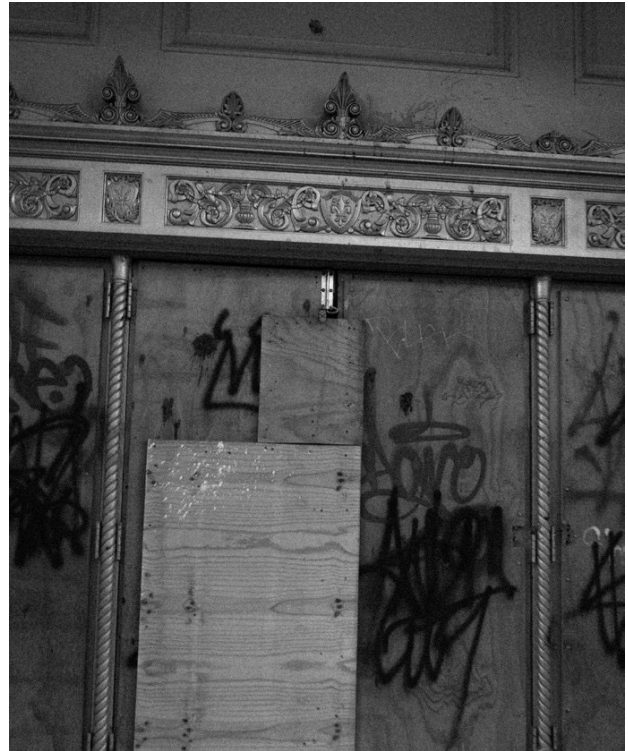


Figure 13. Fee, B. (2023). St James Entrance.

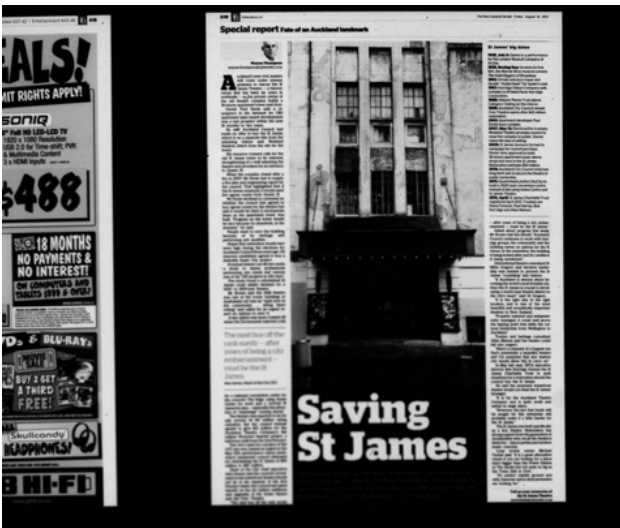


Figure 14. The New Zealand Herald. (2013, 6 August). Saving St James. The New Zealand Herald.



Figure 15. White, Henry E. (1927). Architectural plans for St James Theatre Auckland for John Fuller and Sons, Longitudinal Section. Auckland Council Archives. Photographed for reference by Billie Fee.

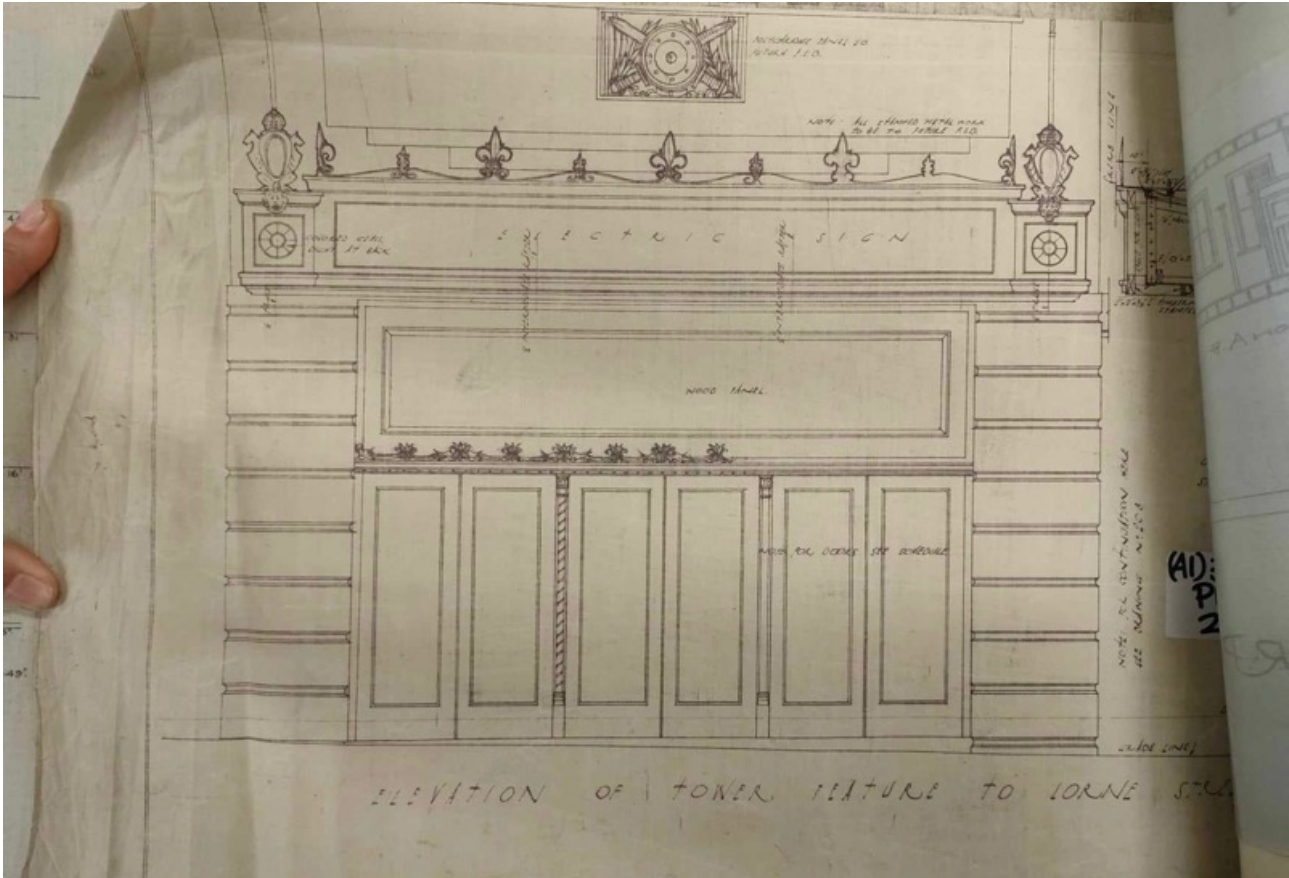


Figure 16. White, Henry E. (1927). Architectural plans for St James Theatre Auckland for John Fuller and Sons, Longitudinal Section. Auckland Council Archives. Photographed for reference by Billie Fee

Motif exploration through tracing

The next significant method used was tracing these onsite photographs to extract and explore motifs and forms. Both analogue and digital tracing methods were employed, however digital tracing was a more consistent and effective method. This was a long and iterative process, as each motif required revisiting and refining as they were applied and used in creating letterforms. It was also a messy process which could be compared to collage or sketching. The relationship between the photography and the letterforms is a crucial aspect of this research. As discussed

above, the photographs stand in place for the theatre itself and the experience of the theatre as ruin. Therefore, the narrative aspects of the letterforms and the motifs explored throughout the project needed to have a close relationship to the photographs. Tracing ensured this close relationship. Digital tracing in particular enabled quick alterations and iterative exploration to that end. According to Mäkelä and Nimkulrat (2018) these sorts of hands-on actions can be considered analogous to empirical experiments.



Figures 17 and 18. Fee, B. (2023). Initial tracing experiments.

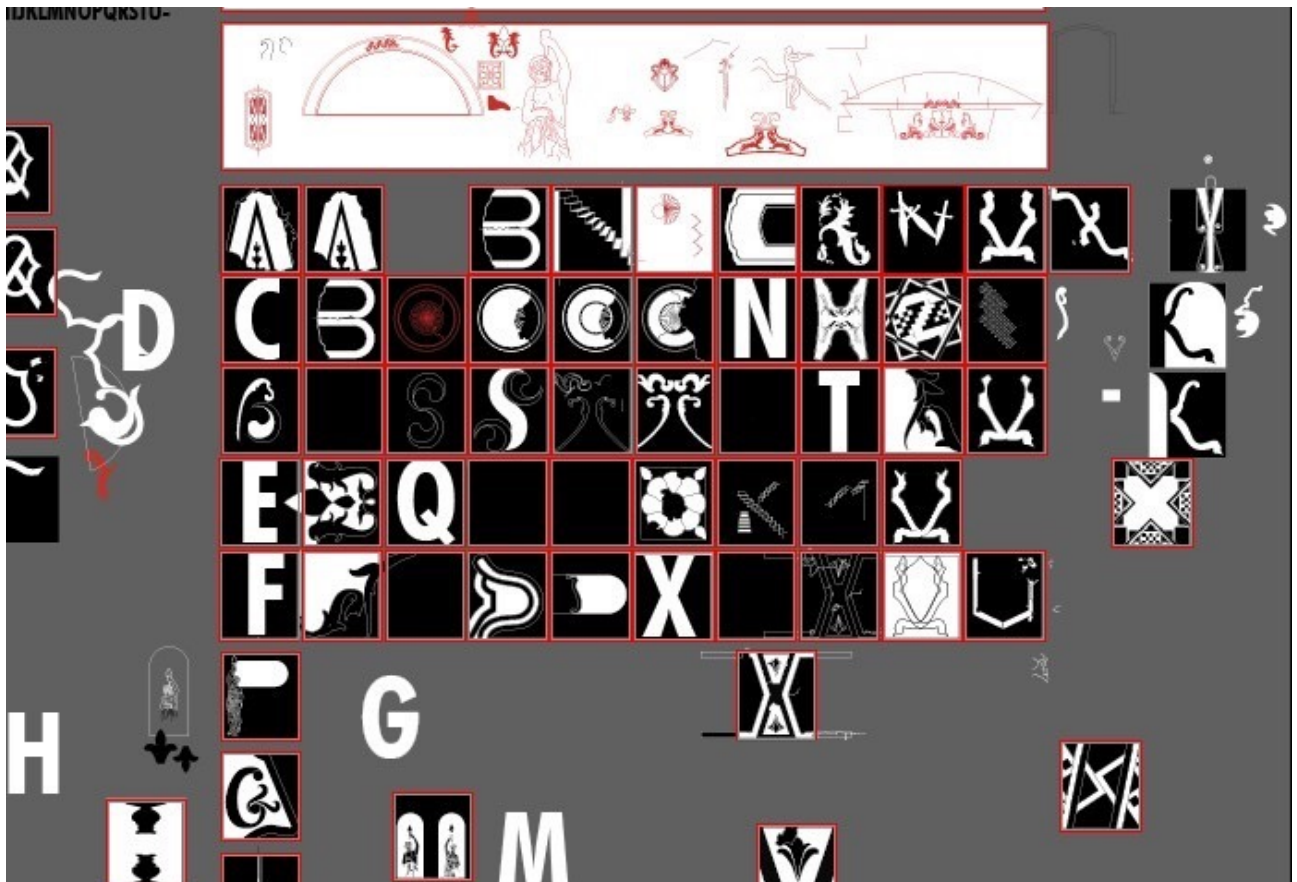


Figure 19. Fee, B. (2023). Motif 'collage' and exploration.

Reflection

Reflection-in-action and reflection-on-action was also an important aspect to this research. Reflection-in-action happened at the level of iterative creation. For example, in the digital collaging of motifs to form letters, there was a constant reflection-in-action to reach legibility and balance to the forms. Reflection-on-action was also occurring throughout the process in the form of keeping a reflective blog. Both these methods of reflection helped guide the research, moving it forward

incrementally. At certain stages theory was used to inform reflection-on-action and guide an approach. For example, the initial stages of designing letters were through tracing found type at the theatre (Figures 20 and 21). By reflecting on these and the photographs which documented the eeriness of the experience of the theatre, a new approach informed by theory and conceptual thinking was engaged with. That is, letters which emerge and exist in negative space, giving presence to the Nothing.



Figure 20. Fee, B. (2023). Found type tracing experiments.



Figure 21. Fee, B. (2023). Found type experiment abandoned after reflection.

Critical Commentary

This session provides a critical review of the final book which accompanies this article: *St.* It discusses the design decisions and that which informed them. The specific areas to be

explored in this session are the photographs, the letterforms, the written content and finally the layout of the book and its finishing elements.

Photography

As previously discussed, the onsite documentary photography of the *St James* was that starting point for this research. Photographs were chosen for inclusion in the final work based on whether it fulfilled some or all of the following criteria:

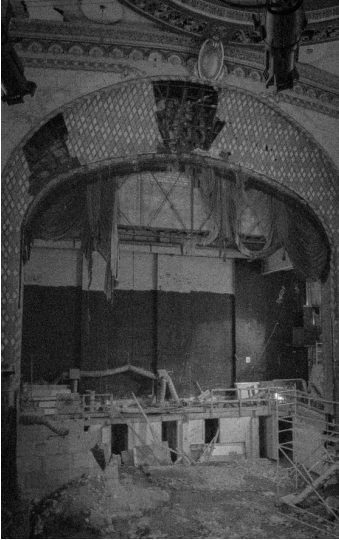
- Does the photograph document a striking state of decay? In other words, does it have the qualities indicative of a Picturesque ruin?
- Does the photograph communicate the presence of nothingness, the eerie?
- Does the photograph contain architectural motifs which were used in the creation of letterforms?

Figures 22 and 23 are examples of photographs which fulfill the first two criteria. The contrast between elements still intact and those which are not is striking. This also helps orientate the viewer to the nature of the space and therefore the approach of the inquiry. There is no floor, no seating on the ground level, no stage, and other elements associated with a theatre. What remains is, in the words of Hollis (2009): “a phantom of a shadow of an idea: a ruin” (p. 18). While there is no stage, there are the remnants of a proscenium arch. While there are no seats, the circle and boxes remain largely intact. There are forms the viewer can ‘read’ as being a theatre but most prominent is what is absent.

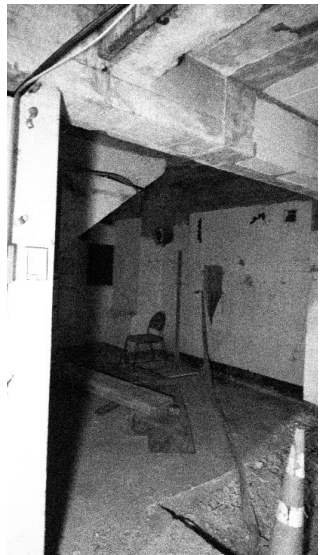
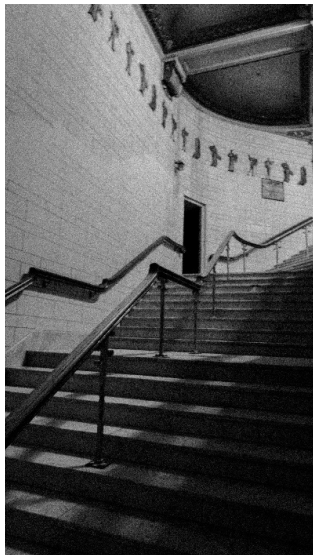
Figures 24 to 27 are a style of photograph included for its fulfillment of the second and third criteria – the experience of being in the presence of nothingness and eeriness. They do not document decay and historical narrative as much as discomfort at finding yourself alone in a space designed for lively crowds in the middle of a bustling city. Attempts to capture this were through documenting liminal spaces whose purpose was unclear: rooms used to store random collections of debris or equipment seemingly without intention; areas lit to create endless shadowy abysses.

This play of light and shadow was the impetus for keeping the whole book in black and white. This was also useful in creating a cohesion between letterforms and photographs. As will be discussed further in this session, the emphasis on negative and positive space is also key to the letterform design and is more legible in high contrasting black and white.

Another reason for using grayscale is the influence of archival material. As discussed before, the documenting of archival material was crucial to this research. Much of that material was created before colour printing. The colour and texture of this archival material, as well as some historical photos, was integrated throughout the book. This carried through to the treatment of the photographs with heavy grain, colour grading, and texture.



Figures 22 and 23. Fee, B. (2023). St James Theatre stage and ground level seating.



Figures 24, 25, 26 and 27. Fee, B. (2023). St James Theatre stage.



Figure 28. Fee, B. (2023). Letterform I. [Double page spread from St]



Figure 29. Fee, B. (2023). St James Theatre [Before colour grading]

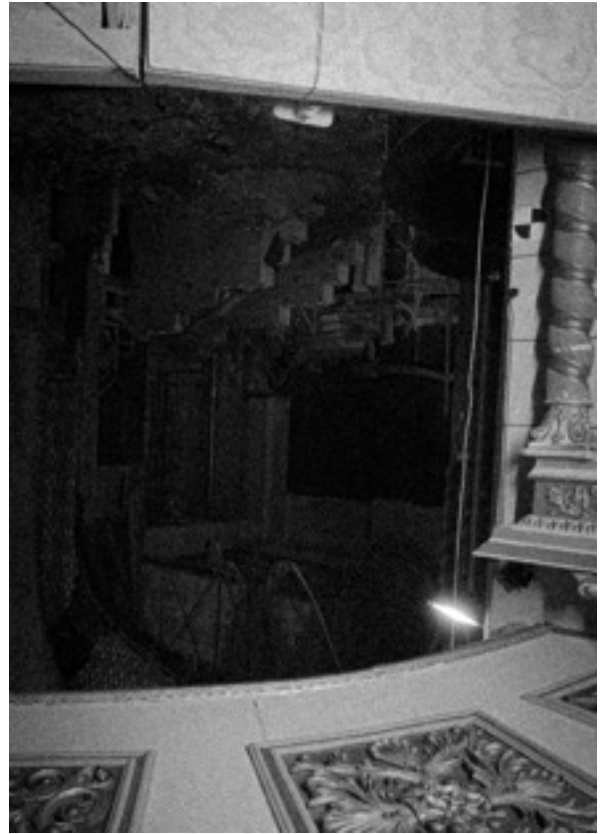


Figure 30. Fee, B. (2023). St James Theatre [After colour grading]

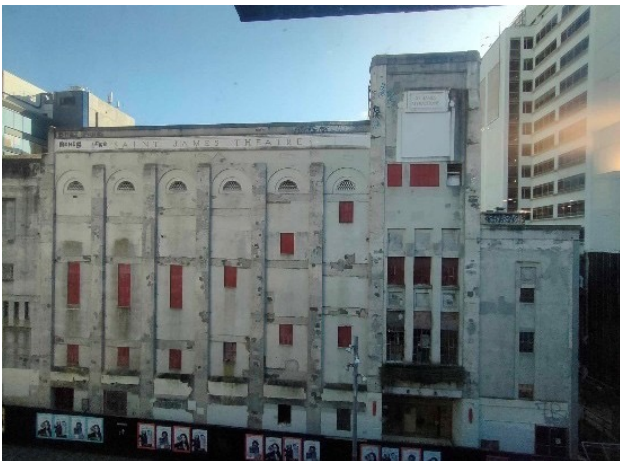
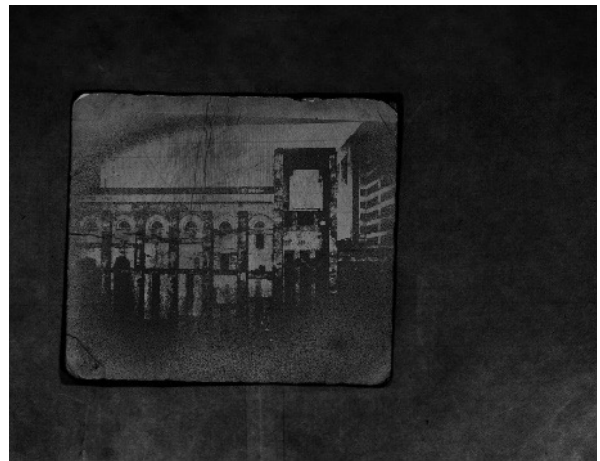


Figure 31. Fee, B. (2023). St James Theatre exterior [Before and after colour grading and texture treatment]



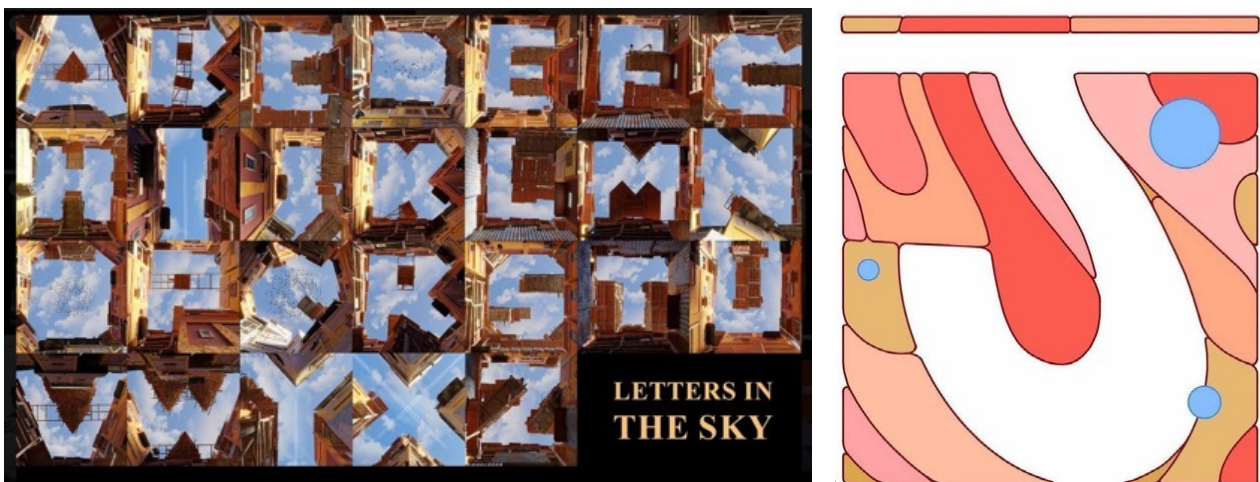
Letterforms

The challenge for this research was creating letterforms that effectively communicated the concepts as set out in previous sessions of this article; the eerie, the uncanny, the picturesque ruin. That meant giving voice to nothingness and absence. The design solution was to create letterforms which emerged out of negative space, or counterspace. This was inspired by some of the experimental type techniques employed by various designers during the social media type challenge 36 Days of Type (Figures 32 and 33).

A structure was created whereby architectural motifs were traced, then digitally 'collaged' within a rectangle and the letterform would emerge from the negative space created (Figures 34 and 35).

This further developed to include letterforms that were more 'positive' in their structure, rather than emerging purely out of the negative space left by motifs (for example Figure 36). However, the rectangular framing device is used consistently throughout the alphabet. In historical initial letter design this is known as the initial body (Stiebner & Urban, 1985).

This speaks to the architectural nature of letterforms and allowed this structure to be broken apart and distorted to indicate the fragility and decay of the space. Various blurring and grain techniques were used to mimic the mouldy and decaying aspects of the building, encroaching on each of the letterforms (Figure 37).



Figures 32 and 33. Mhd, E. (2021). 36 Days of Type. <https://www.behance.net/gallery/140212591/36-Days-of-type> and Lsrone. (2023). Counterspace J. <https://www.instagram.com/36daysoftype/>



Figure 34. Fee, B. (2023). Iterations and development of counterspace H.

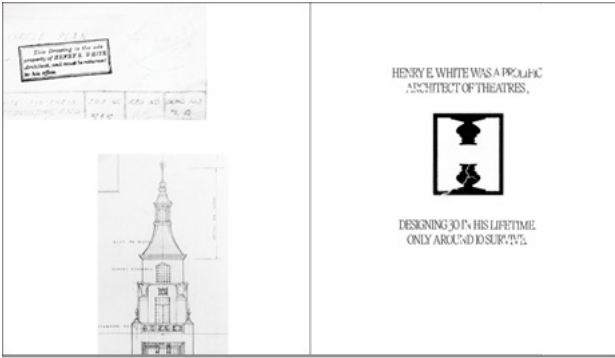


Figure 35. Fee, B. (2023). Final H letterform.
[Double page spread from St].

This technique also links back to artefacts found throughout photocopied and microfilm archived material. Not only does this blend the letterforms with their origins and context – photos, archives, decaying urban ruin, but it also creates a sense of precariousness to each of the letters.



Figure 36. Fee, B. (2023). S letterform.

These forms capture the ever-changing St James in a very particular moment. If one were to return in a few months, it may have suffered another great loss or change. The treatment of the letterforms gives the sense of something only just in grasp, at any moment they could dissipate and fade to nothing.

This effect, as well as the consistent rectangular framing, is one of the only factors that creates a unifying alphabet. This is not a functional typeface, but a series of decorative letterforms. This also speaks to the framework of the ruin. As Dale and Burrell (2011) have noted, architecture is humanity's way of railing against the entropy of our natural world. If as Baines and Haslam (2005) claims, letterforms are the "architecture of language" (Rahman & Mehta, 2017, p. 1) then the ruin is the liminal space between that order that architecture and letters provide and the entropy that nature pushes us towards. In this way the letterforms created in St are representative of this kind of liminality.

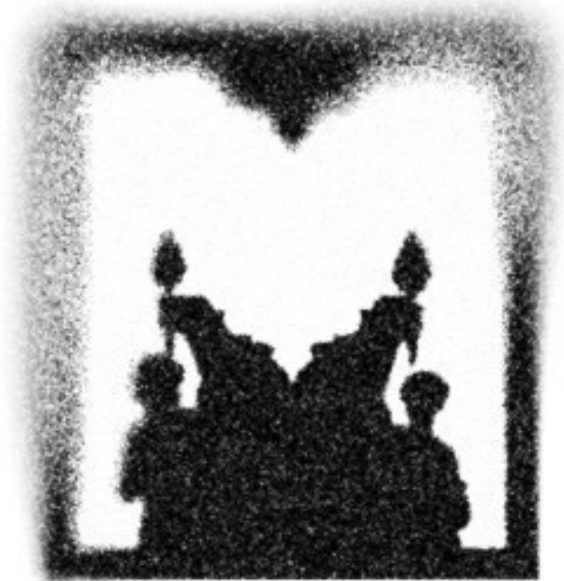


Figure 37. Fee, B. (2023). Texturised M letterform.

Content and book design

Part of what unifies these letters is their relationship to other text. As discussed in the contextual session, these are decorative letterforms which act in similar ways to initial letters and decorative alphabets in illuminated manuscripts and other historical texts. This treatment is employed throughout *St*. At times they are used as standard initial letters, or drop caps (Figure 38), and at other more pictorially. In some cases, the letter is not the initial of the first word but rather a key word in the text, as in Figure 39.

The text used throughout is content relating to the history of the St James Theatre as commentary on the concepts of the ruin, the eerie, architecture and the nature of theatre. The poetic nature of many of these pieces of text was an important aspect of embracing the Romanticism which frames this project. This is epitomised in the text by Victor Hugo in which he revels in the Sublime nature of the alphabet. This introduces the notion of letterforms as a pervasive part of our visual culture, and can be a response to emotional and phenomenological experiences, as Rath (2016) describes:

Typographic embodiment is imitative of things we encounter in the physical world. In other words, visual qualities or distinctive features of letterforms may be key in identifying metaphorical links to physical experience (pp. 78-79).

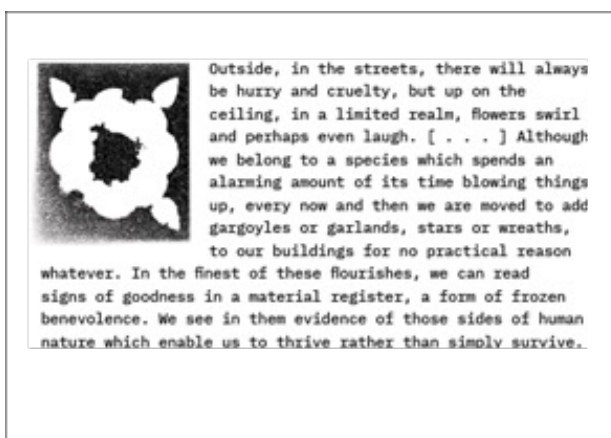


Figure 38. Fee, B. (2023). O for Outside.

The resulting publication is an art book which allows the reader to journey through the St James Theatre and bear witness to its decline.

The reader is first introduced to these concepts through the cover which is laser engraved cement board. This is a material used in the cladding of buildings. The intention from the beginning of the design process was to bring a sense of the building itself into the materiality of the book.

This particular design solution was inspired by the book of Art Directors Club 'Young Guns' Award Winners, designed by Dress Code (Figure 40). Similar to *St*, that book's target audience was fellow designers and people interested in visual culture. The cement board used gives *St* a weightiness as well as a sense of fragility. Its rough texture mimics the current exterior of the St James, which is exposed concrete, its decorative plaster reliefs having fallen away. It looks as though it could be a piece of the theatre itself.

In *St*, the St James is framed as a fruitful site of imagination (albeit an uncanny or uncomfortable one) from which a creativity emerges in the form of decorative alphabet. This alphabet is grounded in the historical design tradition of the pictorial initial letter and connotes the emotional resonance of the St James.



Figure 39. Fee, B. (2023). B for buildings.



Figure 40. Dress Code (2022). Art Directors Club 'Young Guns' Award Winners. Paperspecs. <https://www.paperspecs.com/gallery/young-guns-award-book-concrete-covers/>

Conclusion

The creation of St has been equal parts challenging and rewarding. The greatest of these challenges was in conceiving of and executing design solutions that conveyed abstractions. The bringing of ideas from abstract to concrete in the form of type was a particular struggle as it required a degree of technical skill that felt often out of reach. The goal of St was in creating something that communicated thoughtfully and somewhat quietly. It was also to give a different voice and perspective to the St James which was not about

its former glory but about its current reality, without judgement. Much that exists publicly about the St James is around its preservation as a political project. While I agree with many of these sentiments and efforts, the goal of St was to explore a different angle and use it as a catalyst for a kind of creative output previously unseen in relation to the St James. This was a complex project but one which has the potential to go further and adapt with the St James as it inevitably changes, for better or worse.

St: Explorando o St James Theatre de Auckland como espaço liminar e ruína pitoresca usando fotografia, formas de letras e design de livros

Palavras-chave

Alfabeto decorativo, Eerie, Letterforms, Ruínas, St James Theatre Auckland.

Resumo

Essa pesquisa artística conduzida pela prática explora a relação entre as formas das letras e o lugar. Ela faz a seguinte pergunta: Como as formas das letras e as convenções de design de livros podem expressar a experiência fenomenológica da estranha ruína urbana? A estrutura conceitual desta pesquisa é a da ruína como espaço liminar que desperta a imaginação e o fascínio. Ela abrange o romantismo historicamente associado às ruínas. St é enquadrado como uma resposta criativa à experiência da ruína, centrada em formas de letras

que enfatizam o sinistro por meio da interação do espaço negativo e positivo. O alfabeto decorativo resultante faz referência a letras iniciais históricas e manuscritos iluminados. Esse alfabeto decorativo é apoiado por uma publicação que investiga a história do St James Theatre e seu atual estado de abandono usando fotografias documentais e materiais de arquivo. O trabalho resultante integra texto, imagem e narrativa, elevando as letras ao Sublime, juntamente com a arquitetura e outras criações artísticas da humanidade que o St James Theatre representa.

Introdução

St oferece um vislumbre de um mundo oculto (e proibido), o extinto St James Theatre. James. É um espaço público que se tornou privado, isolado da agitação da cidade ao seu redor. Ele serve como um lembrete decadente do potencial de espaços comunitários artísticos em uma cidade. Ao documentar o St James nesse momento, o St atua como uma cápsula do tempo. Embora a sobrevivência do St James seja precária, esse

momento de sua história será preservado por meio do alfabeto do St. A primeira sessão deste artigo discutirá o contexto que forma a estrutura conceitual desta pesquisa, incluindo as noções de ruína, o sinistro, bem como o design de tipos como uma resposta ao local. A sessão restante detalhará a metodologia e os métodos de pesquisa empregados e, por fim, uma análise crítica do resultado final do design.

Revisão Contextual

Esta sessão contextualizará a pesquisa e sua estrutura conceitual. Há vários pilares nessa estrutura. O primeiro deles é a noção da ruína pitoresca como um espaço liminar. O segundo é a relação entre tipo e lugar.

A pitoresca ruína

Em seu estado atual, o St James Theatre pode ser considerado uma ruína urbana. James pode ser considerado uma ruína urbana. Ele não está mais funcionando para o fim a que se destina (ou para muitos outros fins). Embora tenha potencial de restauração, sua característica definidora é a decadência. Como explicam Dale e Burrell (2011), a ruína é um espaço liminar que desperta nossa imaginação:

O fascínio pelas ruínas reside em seu status liminar entre organização e desorganização, arquitetura e poeira, ordem e caos, humanidade e natureza. Elas materializam as tensões na temporalidade e na espacialidade, na sobrevivência e na decadência (p. 113)

Esse fascínio foi bem documentado ao longo da história, principalmente por meio da expressão artística. A partir do Renascimento, a obsessão europeia pelo



Figura 1. Desconhecido. (1845) Uma vista das ruínas da Abadia de Tintern. Romantic Circles (Círculos Românticos). <https://romantic-circles.org/gallery/view-tintern-abbey>

mundo antigo foi uma força motriz estética dominante, centrada nas ruínas. No século XVII, uma ênfase na mortalidade foi introduzida no cânone com os gêneros *memento mori* e *vanitas* (Trigg, 2006). A ruína como motivo atingiu seu pico de popularidade durante o período romântico do final do século XVIII e início do século XIX. As ruínas clássicas e góticas eram vistas como aspectos pitorescos e sublimes da paisagem (por exemplo, Figura 1). Elas eram cobiçadas e romantizadas, e os aristocratas construíam ruínas falsas (ou “*follies*”) em suas propriedades como uma forma de alinhar a linhagem com os “nobres antigos” de outrora (Trigg, 2006).

O fascínio pelas ruínas persiste em nosso contexto contemporâneo. Dale e Burrell (2011) argumentam que há uma relação universal que nos atrai para a ruína. Eles afirmam que a arquitetura é nossa tentativa de imortalizar a nós mesmos e nossa capacidade de criar. Portanto, a ruína existe entre esse senso de imortalidade e mortalidade. Como descreve Dillon (2011), essa contradição é convincente:

As ruínas incorporam um conjunto de paradoxos temporais e históricos. O edifício em ruínas é um vestígio e um portal para o passado: sua decadência é um lembrete concreto da passagem do tempo. E, no entanto, por definição, ele sobrevive, de certa forma: deve haver uma certa quantidade (talvez indeterminada) de uma estrutura construída ainda de pé para que possamos nos referir a ela como uma ruína e não apenas como um monte de entulho. Ao mesmo tempo, a ruína nos lança para frente no tempo; ela prevê um futuro em que o nosso presente cairá em um estado de degradação semelhante ou será vítima de alguma calamidade imprevisível. A ruína, apesar de seu estado de decadência, de alguma forma sobrevive a nós. E o

olhar cultural que dirigimos às ruínas é uma forma de nos libertarmos das garras das cronologias pontuais, deixando-nos à deriva no tempo. (p. 11)

Esse “olhar cultural” é evidente na prática criativa contemporânea. A série fotográfica de Walead Besh-ty, Dead Mall (Figura 2), pode ser vista como a visão capitalista tardia das ruínas da Abadia de Tintern. Da mesma forma, no contexto da Aotearoa Nova Zelândia, o fotógrafo conhecido apenas como Derelict NZ documenta lugares abandonados e ruínas urbanas em todo o país (veja a Figura 3). Isso pode ser visto como uma ruína pitoresca contemporânea, vivenciada por meio de um olhar romântico.

Com tipos específicos de ruínas, esse poder imaginativo parece mais forte. Às vezes, os edifícios são imbuídos de significado transcendente, como espaços sagrados. A ruína nos lembra da materialidade insípida disso, a “organização de materiais mundanos: pedra, concreto, tijolos” (Dale & Burrell, 2011, p. 115). Pode-se argumentar que um teatro é análogo a um espaço sagrado. Ele desempenha uma função semelhante como um local público que facilita



Figura 2. Beshty, W. (2002-2004) Dead Mall. ArtForum. <https://www.artforum.com/features/walead-beshty-2-219496/>



Figura 3. DerelictNZ. (2022) scola St Stephens. <https://www.facebook.com/derelictnz/>

experiências coletivas de criação de significado, incluindo êxtase e catarse. É um espaço cheio de humanidade, nas palavras de Brook (1968):

O evento vivo poderia criar uma eletricidade perigosa, mesmo que isso aconteça muito raramente. Mas esse medo antigo é o reconhecimento de um potencial antigo. O teatro é a arena onde pode ocorrer um confronto vivo. O foco de um grande grupo de pessoas cria uma intensidade única - devido às forças que operam em todos os momentos e governam a vida cotidiana de cada pessoa - que pode ser isolada e percebida com mais clareza (p. 99).

Se um teatro é um espaço projetado para ser preenchido com essa humanidade concentrada, então um teatro em ruínas é diferente de uma “ruína comum”, pois tem o elemento adicional do estranho e do sinistro. Fisher (2017) define o sinistro como

quando não há “nada quando deveria haver algo” (p. 62). Da mesma forma, Trigg (2012) argumenta, a partir de uma perspectiva fenomenológica, que o estranho pode ocorrer quando a ausência se torna esmagadoramente presente:

Com sede, a ausência de água se torna uma parte significativa de meu ser. Em modos de melancolia e alegria, o mundo se altera, seu tom e sua atmosfera mudam em uma troca recíproca com meu próprio ser. Mas o lugar das coisas no mundo não é fixo, e quando a experiência é interrompido, então nos tornamos conscientes de seu nada como uma presença... Nesses momentos, a textura do mundo sofre mudanças (p. 24).

Um teatro vazio em ruínas, portanto, se torna um lugar de estranheza, de terror e de pitoresco ao mesmo tempo.

Local e idioma

Inerente a esses conceitos, especialmente a partir de uma perspectiva romântica, está a ênfase em lugares com significado comunicável. Como Chaitin (1990) aponta, estar na presença de uma ruína pitoresca era para os românticos:

Ler, ou decifrar, seus significados, ou seja, ouvir as vozes dos mortos... Os românticos estavam triplamente preocupados, não com o que estava lá, mas com o que estava ausente (p. 36).

Não é preciso se identificar como romântico para achar útil essa forma de expressar o relacionamento com o mundo externo. Inerente em muitas dessas discussões está a ideia de narrativa. Nossa experiência com o lugar por meio da “leitura” é uma metáfora comum. A linguagem escrita pode ser vista como uma forma de organizar o caos do mundo, assim como a arquitetura (Dale & Burrell, 2011). Nossa resposta ao lugar também pode ser descrita metaforicamente, como de Botton (2006), quando ele afirma que “os edifícios falam” (p. 73). Como diria Hollis (2009), isso também está sujeito à evolução, assim como as tradições de contar histórias:

Cada alteração é uma “recontagem” do edifício como ele existe em um determinado momento e, quando as alterações são concluídas, ele se torna o edifício existente para a próxima recontagem. (p. 13)

A história também pode ser considerada como um exercício coletivo de contar histórias. A história narrativa de um edifício é essencial para determinar seu valor como patrimônio culturalmente significativo e digno de preservação. Esse status de patrimônio tem a ver tanto com a preservação para o futuro quanto com a história que ele conta sobre o nosso passado (Lee, 2014).

A cidade também pode ser descrita em termos textuais, podendo ser “lida” como um amálgama de sinais. Lee (2014) se refere a Auckland como “fisicamente, um palimpsesto” (p. 48). Isso vai um passo além com a metáfora do texto. Eles observam que, do ponto de vista arquitetônico, Auckland tem camadas de diferentes períodos e estilos sobrepostas umas às outras.

Arquitetura e formas de letras

Esta pesquisa está preocupada em aprofundar as especificidades dessa interseção de linguagem e lugar: a relação entre as formas das letras e a arquitetura. Os modernistas do século XX são exemplos de profissionais que se propuseram a criar uma linguagem visual unificada para o mundo. Isso incluía tanto a tipografia quanto a arquitetura. Ambas as disciplinas foram informadas pela priorização da função em detrimento da decoração ou ornamentação externa. Isso é exemplificado na Nova Tipografia de Jan Tschichold, um manifesto que prescrevia regras como “sem ornamentos tipográficos” (Smith, 2005, p. 19). Os arquitetos também estavam preocupados com a função e a engenharia. O resultado para os profissionais modernistas foi uma ênfase na geometria (Smith, 2005).

A Futura é o exemplo arquetípico dessa sinergia (Figura 4). O designer da Futura, Paul Renner,

criou a fonte icônica para sinalização de edifícios projetados por Ernst May. Aliás, May também foi elogiado por Tschichold como “compartilhando o espírito da nova tipografia” (Smith, 2005, p. 22). A Bauhaus é outro exemplo icônico do casamento da tipografia com a forma arquitetônica. Foi uma tentativa deliberada e explícita de criar uma nova “obra de arte total, a Gesamtkunstwerk” liderada principalmente pela arquitetura (Smith, 2005, p. 32). Dentro dessa estrutura, o design de tipos, como o Universal Alphabet de Herbert Bayer, pode ser visto como uma resposta à arquitetura e ao local.

Essa relação continua até hoje, embora talvez com menos ambição do que a criação da Gesamtkunstwerk. Um exemplo contemporâneo disso é a Grundtvig Typeface de Reinaldo Camejo (Figura 5). Camejo criou um tipo de letra inspirado na igreja Grundtvig, na Dinamarca. Ele usou as



Figura 4. Renner, P. (1927) Amostras do fonte Futura. Letterform Archive. <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/art-works/type-specimen-for-futura>



Figure 5. Camejo, R. (2023) Amostra da fonte Grundtvig. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/articles/reinaldo-camejo-grundtvig-graph-ic-design-project-090523>

próprias formas, em vez de se inspirar no contexto ou na finalidade do edifício. Os ângulos da fachada foram particularmente influentes. No entanto, o tipo de letra se sustenta por si só. Sem o edifício como ponto de comparação, ela parece um tipo digital pixelado “evocando as imagens pixeladas do Nokia 3310 de antigamente” (Camejo, 2023).

Esta pesquisa, no entanto, não está preocupada com o “tipo encontrado” dessa forma, mas sim com a relação específica entre a forma arquitetônica e as letras.

Embora o tipo de letra da Camejo tenha o potencial de viver sem a igreja, outros tipos estão indelevelmente ligados a um edifício. Por exemplo, a identidade de Paula Scher, da Pentagram, para o Memphis Brooks Museum of Art, no Tennessee, baseia-se na arquitetura para criar uma logomarca baseada em tipos (veja a Figura 6). Essa abordagem também foi adotada pela Pentagram com o Joslyn Art Museum em Omaha, Nebraska, na criação de três fontes tipográficas personalizadas correspondentes a três edifícios do museu. O local

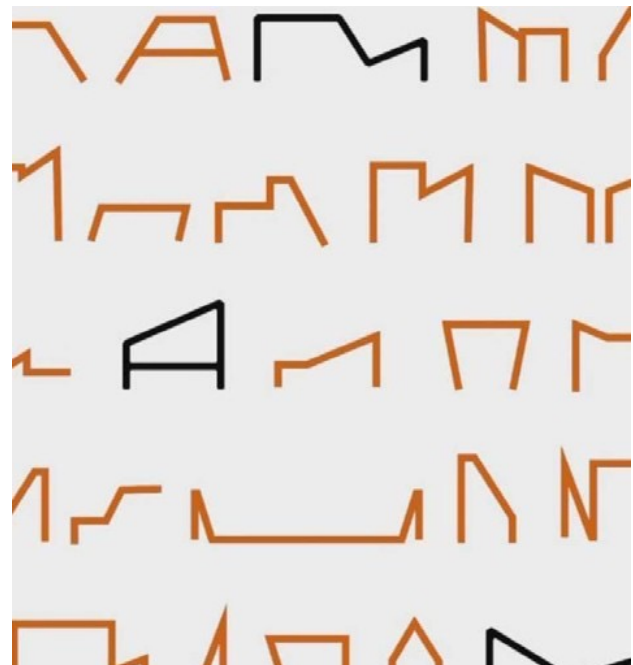
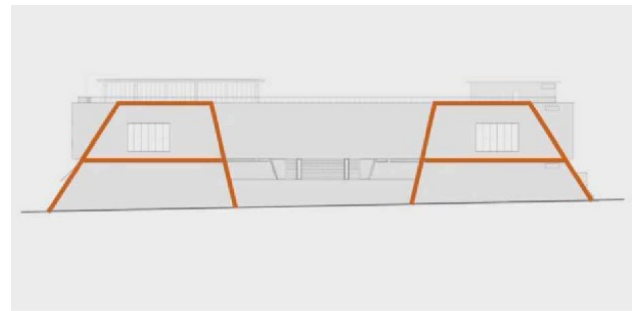


Figure 6. Design do Pentagrama. (2023). Identidade da marca do Museu de Arte de Memphis. [várias capturas de tela de imagem em movimento] Instagram. <https://www.instagram.com/pentagramdesign/>

em si é o ponto de contato mais icônico para o cliente. Um museu é principalmente um recipiente para a cultura. Um teatro pode ser comparável. O que preenche esse recipiente está em fluxo e é variado, mas o edifício permanece constante, tanto como uma ideia quanto como um corpo físico.

Letras decorativas

Nesta pesquisa, a criação de formas de letras é uma resposta ao sinistro espaço liminar da ruína urbana, abrangendo contradições e ambivalência. O resultado visa a se afastar das noções modernistas de tipos funcionais que posicionam a forma como subserviente ao conteúdo (McCready, 2016). Esta pesquisa busca tradições históricas de alfabetos decorativos e letras iniciais como meio de comunicação.

A prática de criar formas de letras pictóricas decorativas para serem colocadas entre grandes corpos de textos existe desde a antiguidade (Stiebner e Urban, 1985). Elas eram usadas pelos escribas para separar o texto, ilustrar o conteúdo e torná-lo mais atraente (consulte a Figura 7). Também eram usadas para delinear seções e fornecer estrutura (Franz, 2012). Pode ser considerado o ancestral do design gráfico, pelo menos no “Ocidente”. A criação desses primeiros textos religiosos está intimamente ligada à disseminação do cristianismo pela Europa na Idade Média (Stiebner e Urban, 1985). O conteúdo e a forma andam de mãos dadas, pois quanto mais teologicamente crucial for o texto, mais decorativas serão as letras e a iluminação (Stiebner e Urban, 1985). Os motivos decorativos usados nessas formas de letras também estavam intimamente associados à estética arquitetônica dominante na época (Stiebner e Urban, 1985). A arquitetura e seus motivos decorativos há muito tempo são usados como inspiração para formas de letras decorativas, como mostram as Figuras 8 e 9.



Figura 7. Desconhecido. (Século VIII d.C.). Iniciais dos primeiros manuscritos irlandeses. Em Stiebner E.D., Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets* [Iniciais e alfabetos decorativos]. Blandford Press.

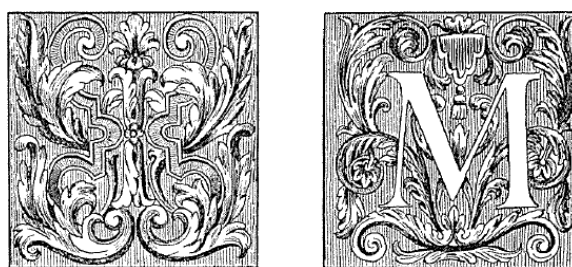


Figura 8. Desconhecido. (Século 18). De um manuscrito do mosteiro de St Genevieve, Paris. Em Stiebner E.D., Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets* (Iniciais e alfabetos decorativos). Blandford Press.

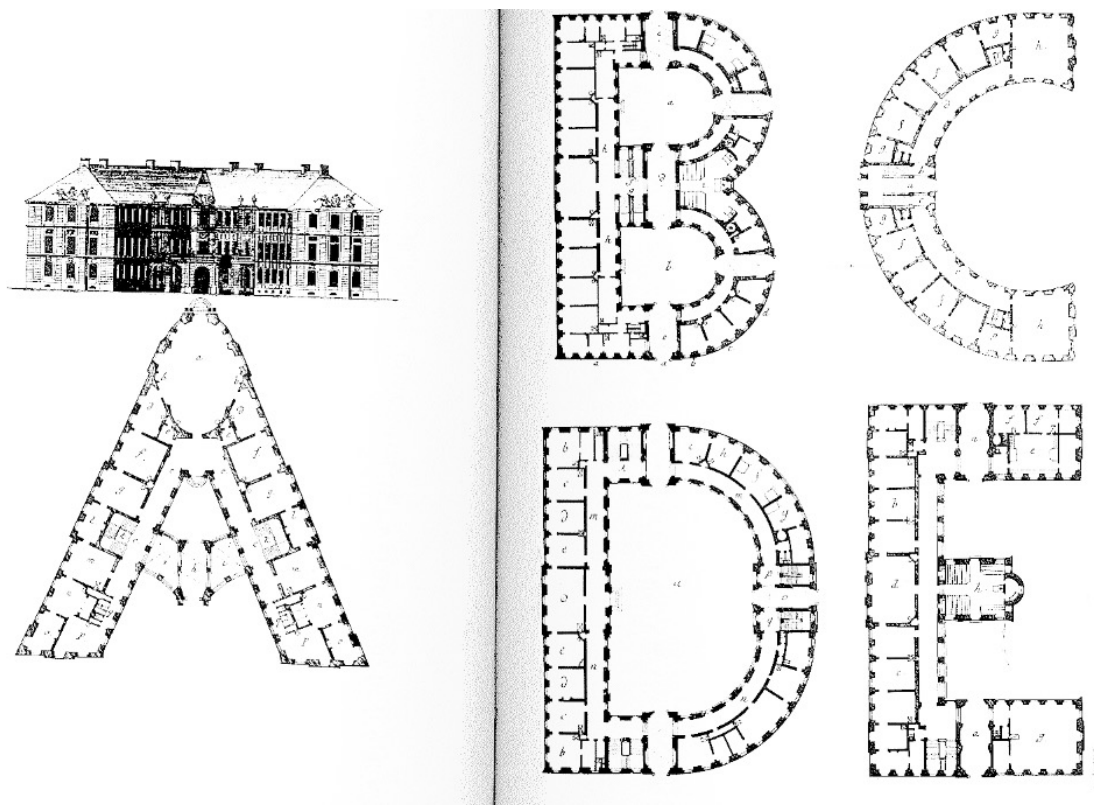


Figura 9. Steingruber, J.D. (1773). Alfabeto arquitetônico. In Stiebner E.D., Urban, D. (1985). Iniciais e alfabetos decorativos. Blandford Press.

Metodologia

Esta sessão descreverá a metodologia e os métodos específicos usados nesse projeto de pesquisa orientado pela prática.

Metodologia

A estrutura desta pesquisa é uma abordagem metodológica orientada pela prática. Sullivan (2009) define essa abordagem como a descoberta e a criação de novos conhecimentos por meio da prática criativa. Ela posiciona os processos e os resultados da criação como o método de obtenção de novos conhecimentos. A abordagem orientada pela prática para os cursos de graduação em Design de Comunicação é discutida em: Ardern & Mortensen Steagall (2023), Brown & Mortensen Steagall (2023), Chambers & Mortensen Steagall (2023), Falconer & Mortensen Steagall (2023),

Lum & Mortensen Steagall (2023), Mortensen Steagall & Grieve (2023), Li & Mortensen Steagall (2023), Lewis & Mortensen Steagall (2023), Shan & Mortensen Steagall (2023) e Wilson & Tavares (2023). Além disso, essa abordagem se baseia na “serendipidade e intuição” como um modo de investigação (Sullivan, 2009, p. 48). Isso necessariamente requer ação em sua essência (Mäkelä & Nimkulrat, 2018). O pesquisador se envolveu em ações importantes que constituem métodos de investigação. As mais significativas serão discutidas nesta sessão.

Fotografia documental Material de arquivo

O pesquisador visitou a Biblioteca de Auckland, os Arquivos do Conselho de Auckland e o Museu Memorial da Guerra de Auckland em busca de material histórico e de arquivo relevante sobre a história do teatro. A maior parte desse material eram artigos de jornal. O Arquivo do Conselho continha os planos arquitetônicos originais do

teatro (Figuras 15 e 16). Isso estava em um estágio preliminar da pesquisa. Ao trabalhar com essa documentação, a intenção era obter uma compreensão contextual do papel que o teatro desempenhou na cultura da cidade e da linguagem visual histórica em torno do teatro.

Fotografia no local

A fotografia documental mais significativa foi feita no próprio teatro. Isso envolveu a obtenção de acesso ao teatro por meio do proprietário atual, pois ele não é aberto ao público. A intenção com esse método era tripla. Em primeiro lugar, documentar o teatro em seu estado atual. Como o teatro é vulnerável à decadência e às forças destrutivas, essa foi uma maneira de registrar o momento específico, a fim de extrair motivos arquitetônicos e criar formas de letras (por exemplo, Figura 13).

Em segundo lugar, foi um método para capturar a experiência de estar sozinho no espaço. Nesse sentido, as fotografias documentais são uma lembrança pessoal para o pesquisador de uma experiência de estranheza, na qual ele pode se inspirar. Em terceiro lugar, essas fotografias existem como um artefato de design destinado a comunicar essa sensação de estranheza ao espectador no trabalho final de design.



Figura 10. Fee, B. (2023). Artigos de jornais de arquivo em microfilme na Biblioteca Central de Auckland.



Figura 11. Webb, A. (Ed.). (n.d.). O maior teatro de Auckland: St James Theatre. Fotografado para referência por Billie Fee

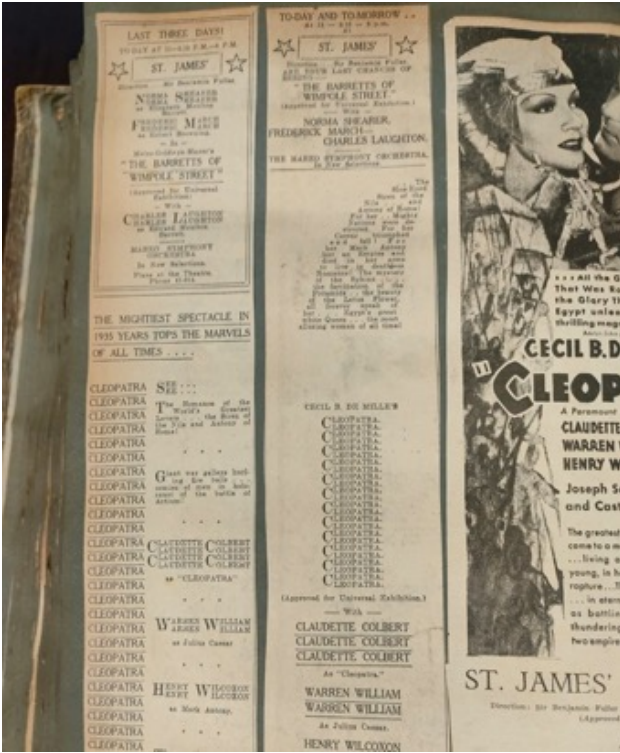


Figura 12. St. James Theatre. Álbum de recortes. (193[?]4-1937). Biblioteca do Museu Memorial da Guerra de Auckland. Fotografado para referência por Billie Fee.



Figura 13. Fee, B. (2023). Entrada do St James.

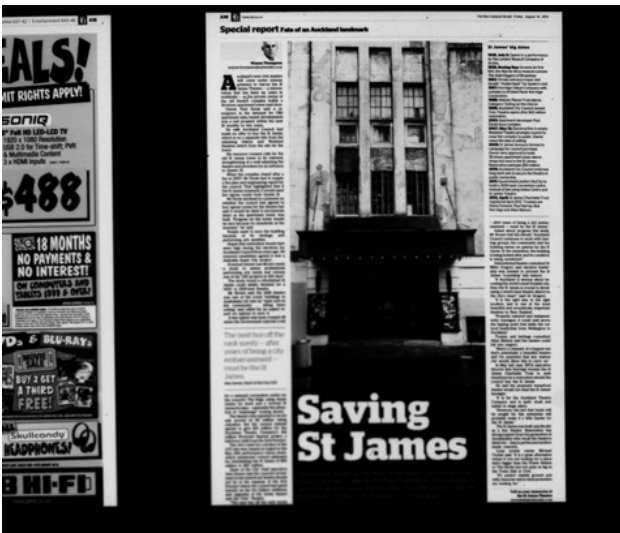


Figura 14. The New Zealand Herald. (2013, 6 de agosto). Salvando St. James. The New Zealand Herald.



Figura 15. White, Henry E. (1927). Planos arquitetônicos para o St James Theatre Auckland para John Fuller and Sons, Seção longitudinal. Arquivos do Conselho de Auckland. Fotografado para referência por Billie Fee.

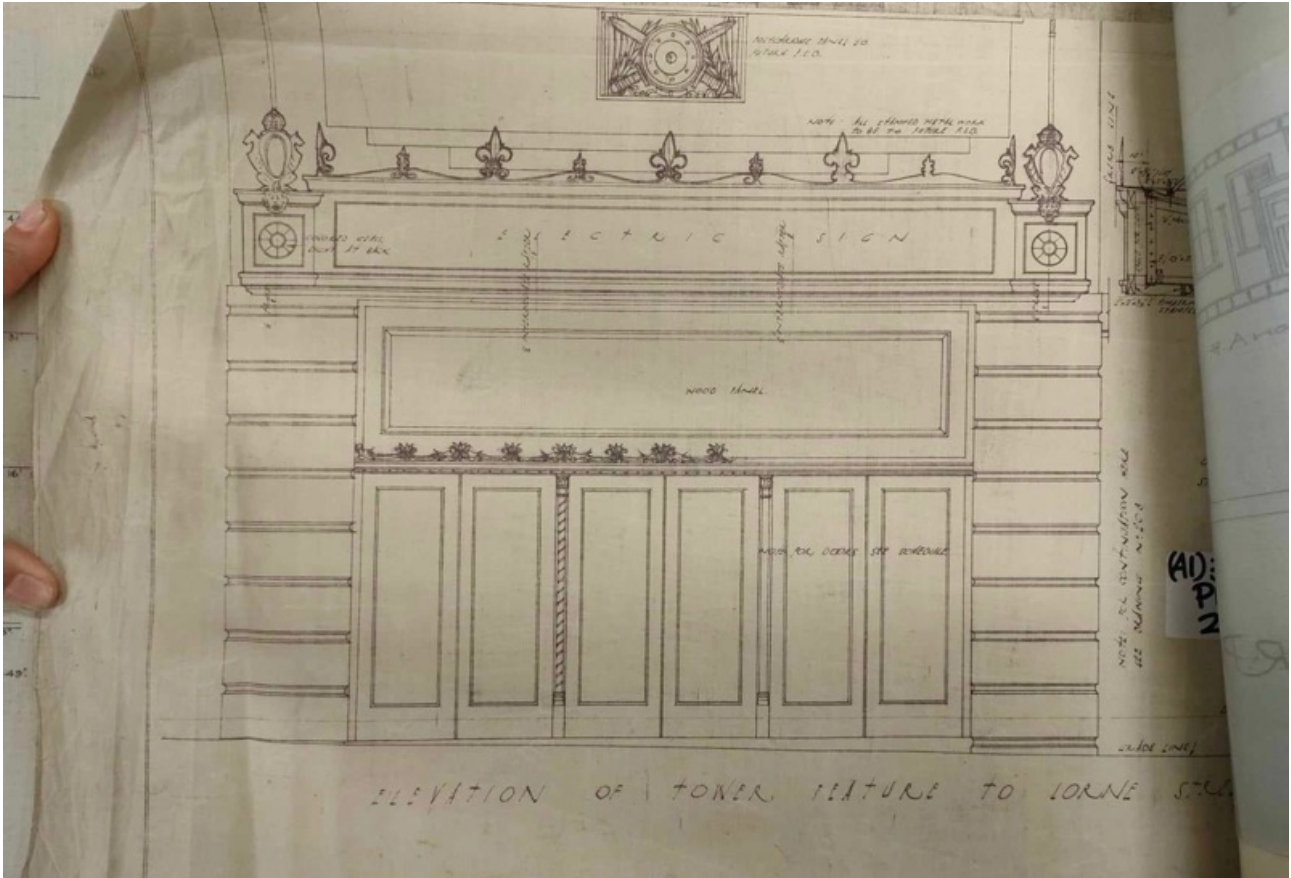
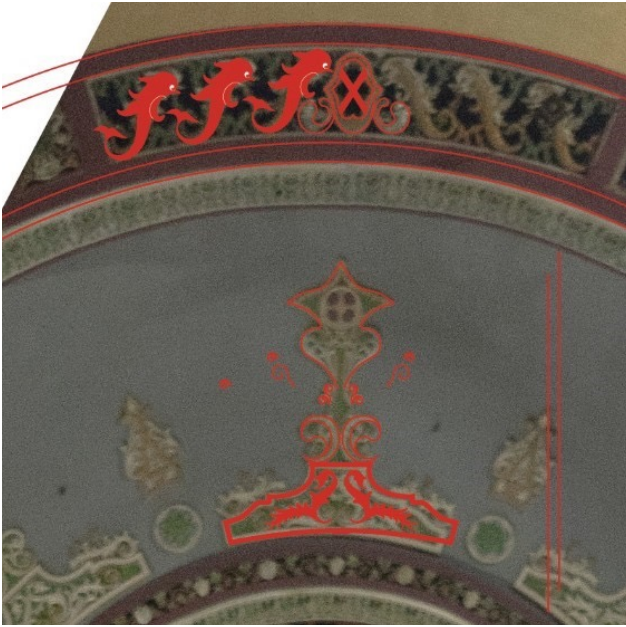


Figura 16. White, Henry E. (1927). Planos arquitetônicos para o St James Theatre Auckland for John Fuller and Sons, Longitudinal Section. Arquivos do Conselho de Auckland. Fotografado para referência por Billie Fee.

Exploração de motivos por meio de rastreamento

O próximo método significativo usado foi o rastreamento dessas fotografias no local para extrair e explorar motivos e formas. Foram empregados métodos de traçado analógico e digital, mas o traçado digital foi um método mais consistente e eficaz. Esse foi um processo longo e iterativo, pois cada motivo precisava ser revisitado e refinado à medida que era aplicado e usado na criação de formas de letras. Foi também um processo confuso que pode ser comparado a uma colagem ou a um esboço. A relação entre a fotografia e as formas das letras é um aspecto

crucial desta pesquisa. Conforme discutido acima, as fotografias substituem o próprio teatro e a experiência do teatro como ruína. Portanto, os aspectos narrativos das formas das letras e os motivos explorados ao longo do projeto precisavam ter uma relação próxima com as fotografias. O rastreamento garantiu essa relação próxima. O rastreamento digital, em particular, permitiu alterações rápidas e exploração iterativa para esse fim. De acordo com Mäkelä e Nimkulrat (2018), esses tipos de ações práticas podem ser considerados análogos a experimentos empíricos.



Figuras 17 e 18. Fee, B. (2023). Experimentos iniciais de rastreamento.



Figura 19. Fee, B. (2023). Colagem de motivos e exploração.

Reflexão

A reflexão-na-ação e a reflexão-sobre-a-ação também foram um aspecto importante desta pesquisa. A reflexão-na-ação ocorreu no nível da criação iterativa. Por exemplo, na colagem digital de motivos para formar letras, houve uma constante reflexão-na-ação para alcançar a legibilidade e o equilíbrio das formas. A reflexão sobre a ação também ocorreu durante todo o processo na forma de um blog reflexivo. Esses dois métodos de reflexão ajudaram a orientar a pesquisa, fazendo-a avançar de forma incremental.

Em determinados estágios, a teoria foi usada para informar a reflexão sobre a ação e orientar uma abordagem. Por exemplo, os estágios iniciais do design das letras foram feitos por meio do traçado de tipos encontrados no teatro (Figuras 20 e 21). Ao refletir sobre isso e sobre as fotografias que documentaram a estranheza da experiência no teatro, uma nova abordagem informada pela teoria e pelo pensamento conceitual foi adotada. Ou seja, letras que emergem e existem no espaço negativo, dando presença ao Nada.



Figura 20. Fee, B. (2023). Experimentos de rastreamento de tipos encontrados.



Figura 21. Fee, B. (2023). Experimento de tipo encontrado abandonado após reflexão.

COMENTÁRIO CRÍTICO

Esta sessão fornece uma revisão crítica do livro final que acompanha este artigo: Discute as decisões de design e o que as fundamentou. As áreas específicas a serem exploradas nesta

sessão são as fotografias, as formas das letras, o conteúdo escrito e, finalmente, o layout do livro e seus elementos de acabamento.

Fotografia

Conforme discutido anteriormente, a fotografia documental no local do St. James foi o ponto de partida para esta pesquisa. As fotografias foram escolhidas para inclusão no trabalho final com base no fato de atenderem a alguns ou a todos os critérios a seguir:

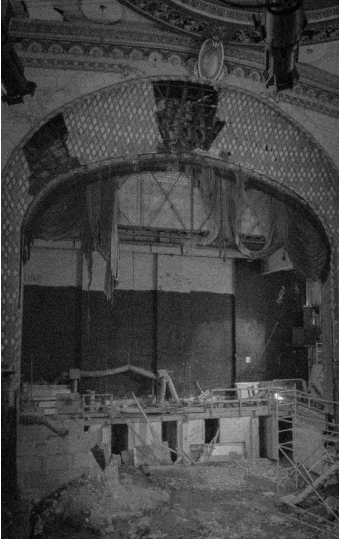
- A fotografia documenta um estado de decadência impressionante? Em outras palavras, ela tem as qualidades indicativas de uma ruína pitoresca?
- A fotografia comunica a presença do nada, do estranho?
- A fotografia contém motivos arquitetônicos que foram usados na criação de formas de letras?

As Figuras 22 e 23 são exemplos de fotografias que atendem aos dois primeiros critérios. O contraste entre os elementos que ainda estão intactos e os que não estão é impressionante. Isso também ajuda a orientar o espectador sobre a natureza do espaço e, portanto, sobre a abordagem da pesquisa. Não há piso, assentos no nível do solo, palco e outros elementos associados a um teatro. O que resta é, nas palavras de Hollis (2009): “um fantasma de uma sombra de uma ideia: uma ruína” (p. 18). Embora não haja palco, há os restos de um arco de proscênio. Embora não haja assentos, o círculo e as caixas permanecem praticamente intactos. Há formas que o espectador pode “ler” como sendo um teatro, mas o mais proeminente é o que está ausente.

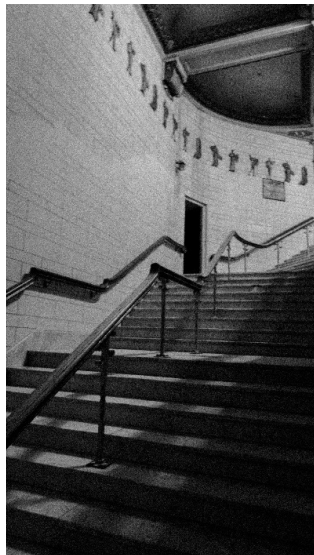
As Figuras 24 a 27 são um estilo de fotografia incluído por atender ao segundo e ao terceiro critérios - a experiência de estar na presença do nada e do assustador. Elas não documentam a decadência e a narrativa histórica, mas o desconforto de se encontrar sozinho em um espaço projetado para multidões animadas no meio de uma cidade agitada. As tentativas de capturar isso foram feitas por meio da documentação de espaços liminares cuja finalidade não era clara: salas usadas para armazenar coleções aleatórias de detritos ou equipamentos aparentemente sem intenção; áreas iluminadas para criar abismos sombrios sem fim.

Esse jogo de luz e sombra foi o impulso para manter o livro inteiro em preto e branco. Isso também foi útil para criar uma coesão entre as formas das letras e as fotografias. Como será discutido mais adiante nesta sessão, a ênfase no espaço negativo e positivo também é fundamental para o design das letras e é mais legível em preto e branco com alto contraste.

Outro motivo para usar a escala de cinza é a influência do material de arquivo. Conforme discutido anteriormente, a documentação do material de arquivo foi crucial para esta pesquisa. Grande parte desse material foi criada antes da impressão colorida. A cor e a textura desse material de arquivo, bem como algumas fotos históricas, foram integradas em todo o livro. Isso se estendeu ao tratamento das fotografias com granulação pesada, gradação de cores e textura.



Figuras 22 e 23. Fee, B. (2023). Palco e assentos no térreo do Teatro St James.



Figuras 24, 25, 26 e 27. Fee, B. (2023). Teatro St James.

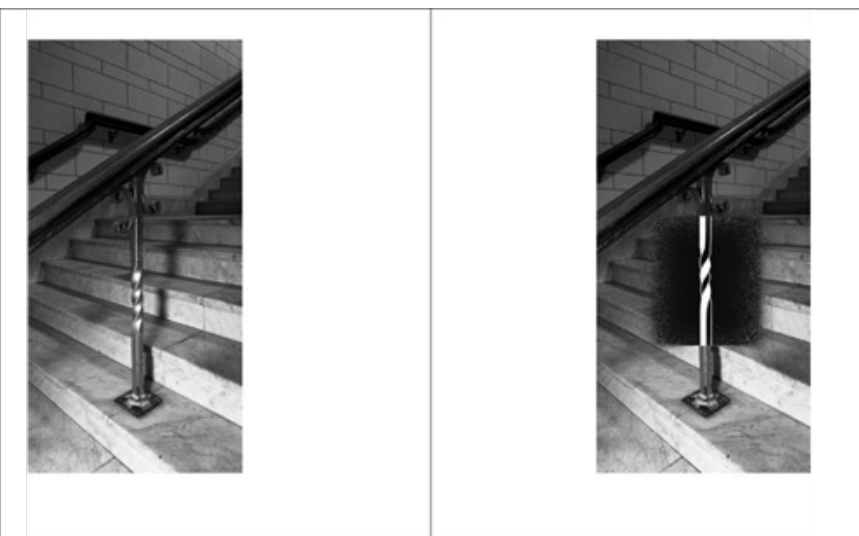


Figura 28. Fee, B. (2023). Letterform I. [Página dupla do St.]



Figura 29. Fee, B. (2023). Teatro St James antes da gradação de cores.

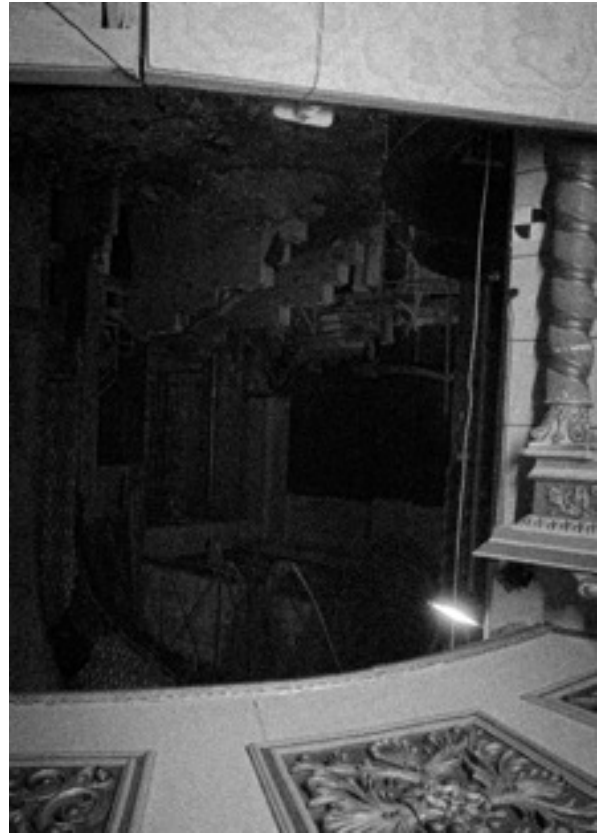


Figura 30. Fee, B. (2023). Teatro St James após a classificação de cores.

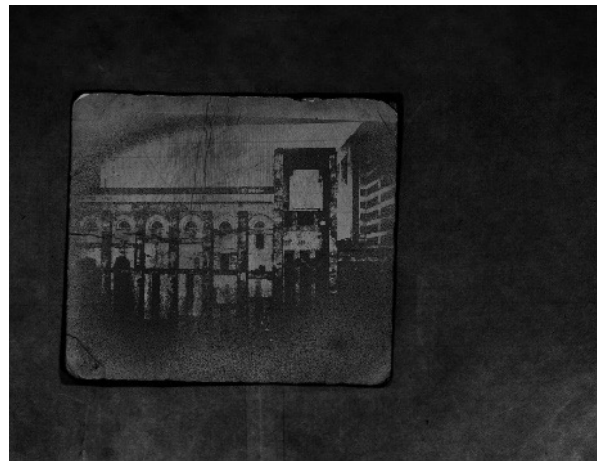
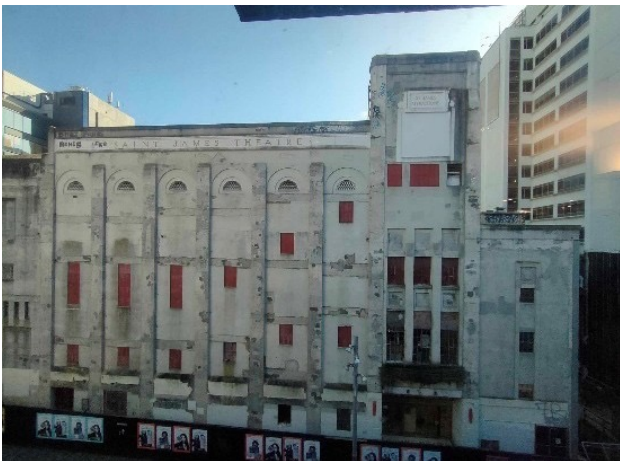


Figura 31. Fee, B. (2023). Teatro St James antes e depois da gradação de cores e do tratamento de textura.

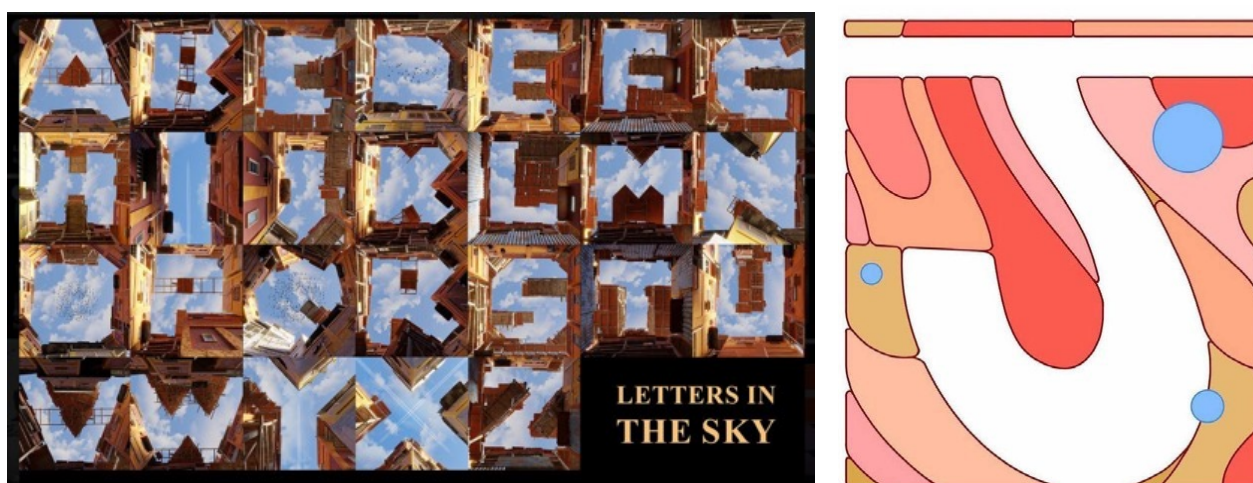
Formas de letras

O desafio desta pesquisa foi criar formas de letras que comunicassem efetivamente os conceitos definidos nas sessões anteriores deste artigo: o sinistro, o estranho, a ruína pitoresca. Isso significava dar voz ao nada e à ausência. A solução de design foi criar formas de letras que emergissem do espaço negativo, ou contra-espço. Isso foi inspirado por algumas das técnicas experimentais de tipos empregadas por vários designers durante o desafio de tipos de mídia social 36 Days of Type (Figuras 32 e 33).

Foi criada uma estrutura na qual os motivos arquitetônicos eram traçados e, em seguida, “colados” digitalmente em um retângulo, e a forma da letra emergia do espaço negativo criado (Figuras 34 e 35).

Isso se desenvolveu ainda mais para incluir formas de letras que eram mais “positivas” em sua estrutura, em vez de emergirem puramente do espaço negativo deixado pelos motivos (por exemplo, Figura 36). Entretanto, o dispositivo de moldura retangular é usado consistentemente em todo o alfabeto. No desenho histórico da letra inicial, isso é conhecido como corpo inicial (Stiebner e Urban, 1985).

Isso fala sobre a natureza arquitetônica das formas das letras e permitiu que essa estrutura fosse quebrada e distorcida para indicar a fragilidade e a decadência do espaço. Várias técnicas de desfoque e granulação foram usadas para imitar os aspectos mofados e decadentes do edifício, invadindo cada uma das formas das letras (Figura 37).



Figuras 32 e 33. Mhd, E. (2021). 36 Days of Type. <https://www.behance.net/gallery/140212591/36-Days-of-type> e Lsrone. (2023). Counterspace J. <https://www.instagram.com/36daysoftype/>



Figura 34. Fee, B. (2023). Iterações e desenvolvimento do contra-espço H.

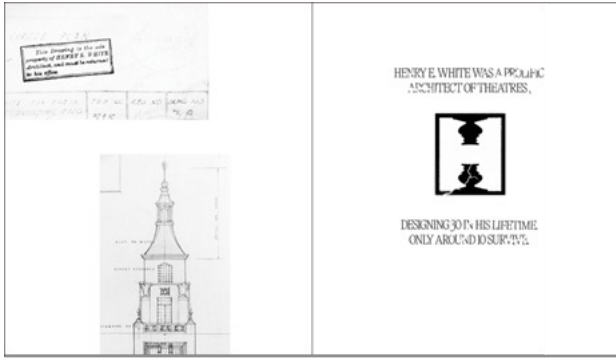


Figura 35. Fee, B. (2023). Forma final de letra H. [Página dupla do St.]

Essa técnica também se vincula a artefatos encontrados em material fotocopiado e arquivado em microfilme. Isso não apenas combina as formas das letras com suas origens e contexto - fotos, arquivos, ruínas urbanas em decomposição -, mas também cria uma sensação de precariedade em cada uma das letras.

Essas formas capturam o St. James em constante mudança em um momento muito particular. Se retornássemos em alguns meses, ela poderia ter sofrido outra grande perda ou mudança. O tratamento das formas das letras dá a sensação de algo que está apenas começando, a qualquer momento elas podem se dissipar e desaparecer.

Esse efeito, bem como a moldura retangular consistente, é um dos únicos fatores que cria um alfabeto unificador. Não se trata de um tipo de letra funcional, mas de uma série de formas de letras decorativas. Isso também se refere à estrutura da ruína. Como observaram Dale e Burrell (2011), a arquitetura é a forma de a humanidade se insurgir contra a entropia do nosso mundo natural. Se, como afirmam Baines e Haslam (2005), as formas das letras são a “arquitetura da linguagem” (Rahman & Mehta, 2017, p. 1), então a ruína é o espaço liminar entre a ordem que a arquitetura e as letras proporcionam e a entropia para a qual a natureza nos empurra. Dessa forma, as formas das letras criadas em St são representativas desse tipo de liminaridade.



Figura 36. Fee, B. (2023). Forma da letra S.



Figura 37. Fee, B. (2023). Letra M texturizada.

Conteúdo e design do livro

Parte do que unifica essas letras é sua relação com outros textos. Conforme discutido na sessão contextual, essas são formas de letras decorativas que agem de maneira semelhante às letras iniciais e alfabetos decorativos em manuscritos iluminados e outros textos históricos. Esse tratamento é empregado em todo o St. Às vezes, elas são usadas como letras iniciais padrão ou capitulares (Figura 38) e, em outras, de forma mais pictórica. Em alguns casos, a letra não é a inicial da primeira palavra, mas sim uma palavra-chave no texto, como na Figura 39.

O texto usado em todo o conteúdo está relacionado à história do St. James Theatre como comentário sobre os conceitos de ruína, o sinistro, a arquitetura e a natureza do teatro. A natureza poética de muitas dessas peças de texto foi um aspecto importante da adoção do romantismo que enquadra este projeto. Isso é sintetizado no texto de Victor Hugo, no qual ele se deleita com a natureza sublime do alfabeto. Isso introduz a noção de formas de letras como uma parte difundida de nossa cultura visual e pode ser uma resposta a experiências emocionais e fenomenológicas, como descreve Rath (2016):

A incorporação tipográfica é imitativa de coisas que encontramos no mundo físico. Em outras palavras, as qualidades visuais ou os recursos distintivos das formas das letras podem ser fundamentais para identificar vínculos metafóricos com a experiência física (pp. 78-79).

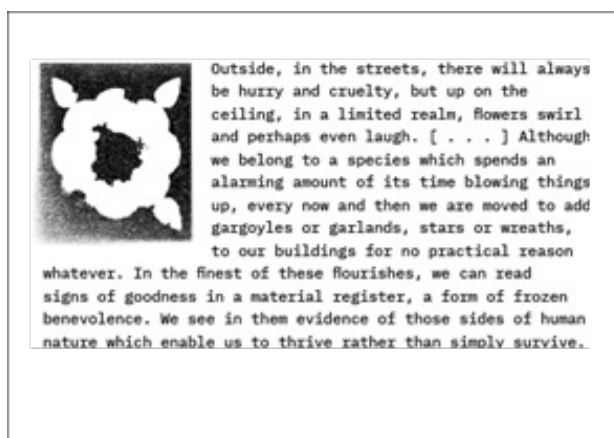


Figura 38. Fee, B. (2023). O for Outside.

A publicação resultante é um livro de arte que permite ao leitor viajar pelo St James Theatre e testemunhar seu declínio.

O leitor é apresentado a esses conceitos pela primeira vez por meio da capa, que é uma placa de cimento gravada a laser. Esse é um material usado no revestimento de edifícios. A intenção desde o início do processo de design era trazer um sentido do próprio edifício para a materialidade do livro.

Essa solução de design específica foi inspirada no livro dos Diretores de Arte Vencedores do Prêmio 'Young Guns' do Clube, projetado pela Dress Code (Figura 40). Assim como o St, o público-alvo desse livro eram colegas designers e pessoas interessadas em cultura visual. A placa de cimento usada dá ao St um peso e uma sensação de fragilidade. Sua textura áspera imita o exterior atual do St. James, que é de concreto aparente, com os relevos decorativos de gesso caídos. Parece que poderia ser uma peça do próprio teatro.

Em St, o St James é enquadrado como um local frutífero de imaginação (embora estranho ou incômodo) do qual emerge uma criatividade na forma de um alfabeto decorativo. Esse alfabeto é baseado na tradição histórica de design da letra inicial pictórica e conota a ressonância emocional do St James.



Figura 39. Fee, B. (2023). B para edifícios.



Figura 40. Código de vestimenta (2022). Vencedores do prêmio 'Young Guns' do Art Directors Club. Paperspecs. <https://www.paperspecs.com/gallery/young-guns-award-book-concrete-covers/>

Conclusão

A criação do St foi igualmente desafiadora e gratificante. O maior desses desafios foi a concepção e a execução de soluções de design que transmitiam abstrações. A passagem de ideias do abstrato para o concreto na forma de tipos foi um desafio especial, pois exigia um grau de habilidade técnica que muitas vezes parecia fora de alcance. O objetivo do St era criar algo que se comunicasse de forma ponderada e discreta. O objetivo também era dar uma voz e uma perspectiva diferentes ao St. James, que não se referisse à sua antiga glória,

mas à sua realidade atual, sem julgamentos. Muito do que existe publicamente sobre o St. James gira em torno de sua preservação como um projeto político. Embora eu concorde com muitos desses sentimentos e esforços, o objetivo do St. James era explorar um ângulo diferente e usá-lo como catalisador para um tipo de produção criativa nunca antes vista em relação ao St. Esse foi um projeto complexo, mas que tem o potencial de ir além e se adaptar ao St James à medida que ele inevitavelmente muda, para melhor ou pior.

References

- Ardern, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Awakening takes place within: a practice-led research through texture and embodiment. *DAT Journal*, 8(1), 70-100. doi:10.29147/datjournal.v8i1.701
- Brown, R., & Mortensen Steagall, M. (2023). Painting the kitchen tables: Exploring women's domestic creative spaces through publication design. *DAT Journal*, 8(1), 134-169. doi:10.29147/datjournal.v8i1.692
- Chambers, J., & Mortensen Steagall, M. (2023). Second nature, a practice-led design investigation into consumerism responding to sustainable home habits. *DAT Journal*, 8(1), 213-249. doi:10.29147/datjournal.v8i1.695
- Camejo, R. (2023, 9 May). *Designer Reinaldo Camejo talks us through transforming a church into a typeface* [Interview]. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/articles/reinaldo-camejo-grundtvig-graphic-design-project-090523>
- Chaitin, G. D. (1990). Victor Hugo and the Hieroglyphic Novel. *Nineteenth-Century French Studies*, 19(1), 36-53. <http://www.jstor.org/stable/23532206>
- Dale, K., & Burrell, G. (2011). Disturbing structure: Reading the ruins [Article]. *Culture & Organization*, 17(2), 107-121. <https://doi.org/10.1080/14759551.2011.544888>
- de Botton, A. (2006). *The Architecture of Happiness*. Hamish Hamilton Ltd.
- Dillon, B. (Ed.). (2011). *Ruins: Documents of contemporary art*. Whitechapel Gallery; MIT Press.
- Falconer, T., & Mortensen Steagall, M. (2023). Grounding: A practice-led graphic exploration of ecofeminism, well-being and ecological consciousness for young women. *DAT Journal*, 8(1), 101-133. doi:10.29147/datjournal.v8i1.689
- Farrant, G. (2019). *Heritage Talks: St James Theatre*. Auckland Libraries. <https://www.youtube.com/watch?v=USKcGNv2HI&list=PLc-0AR998ipCLVInv8eJFWfibw4n-220vU&index=2>
- Fisher, M. (2017). *The Weird and the Eerie*. Watkins Media. <https://books.google.co.nz/books?id=Q-LUCwAAQBAJ>
- Franz, L. (2012, 4 April). *Drop Caps: Historical Use and Current Best Practices with CSS*. Smashing Magazine. <https://www.smashingmagazine.com/2012/04/drop-caps-historical-use-and-current-best-practices/?fbclid=IwAR3-HlpNnXSv1gUm12GmsdXLu2yIvJnTPZQSLwDs3U06jMdJeddT25Xth0#:~:text=Historically%2C%20initial%20caps%20were%20not,in%20visually%20%E2%80%9Cchunking%E2%80%9D%20texts>
- Hollis, E. (2009). *The Secret Lives of Buildings*. Portobello Books.
- Howie, C. (2023, 22 July). *St James Theatre Auckland: Restoration planned after Government promises \$15 million*. New Zealand Herald. <https://www.nzherald.co.nz/nz/st-james-theatre-auckland-restoration-planned-after-government-promises-15-million/22LGUP55UFEWDO-4J7LUPJICWEU/>
- Lee, S. (2014). *The Auckland Palimpsest: Nostalgia and Memory of Heritage* ResearchSpace@ Auckland].
- Lewis, S., & Mortensen Steagall, M. (2023). Less than 5mm – The unseen threat: A practice-led investigation into micro-plastics effects on coral reefs. *DAT Journal*, 8(1), 170-212. doi:10.29147/datjournal.v8i1.691
- Li, Q., & Mortensen Steagall, M. (2023). Memories from COVID-19 A practice-led research about the effects of the lockdown through the perspective of a Chinese student. *DAT Journal*, 8(1), 250-292. doi:10.29147/datjournal.v8i1.693
- Lum, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Breakthrough: An illustrated autoethnographic narrative into professional identity and storytelling. *DAT Journal*, 8(1), 336-369. doi:10.29147/datjournal.v8i1.694
- Mäkelä, M., & Nimkulrat, N. (2018, 05/16). Documentation as a practice-led research tool for reflection on experiential knowledge. *FormAkademisk*, 11(2). <https://doi.org/10.7577/formakademisk.1818>

- McCready, A. (2016). Type as monument: an enquiry into the comparative dialogue between typeface design and the monumental: this exegesis is submitted to the Auckland University of Technology for the Bachelor of Graphic Design (Honours) [Exegesis, Auckland University of Technology]. <http://hdl.handle.net/10292/10380>
- Mortensen Steagall, M., & Grieve, F. (2023). Creative practice as research: an undergraduate practice-led project in Communication Design in New Zealand. *DAT Journal*, 8(1), 5-41. doi:10.29147/datjournal.v8i1.700
- Rahman, M., & Mehta, V. (2017). Letter forms as communicative urban artifacts for social narratives. *Interdisciplinary Journal of Signage and Wayfinding*, 2(1).
- Rath, K. (2016). Letters that speak: framing experiential properties of type. *Image & Text: A Journal for Design*, 28(1), 59-100. Stiebner, E. D., & Urban, D. (1985). *Initials and Decorative Alphabets*. Blandford Press.
- Shan, K., & Mortensen Steagall, M. (2023). Forgotten: an autoethnographic exploration of belonging through Graphic Design. *DAT Journal*, 8(1), 293-335. doi:10.29147/datjournal.v8i1.690
- Storey, R. (2020). *Henry Eli White: Australasia's most prolific theatre architect*. Theatre Heritage Australia Inc. Retrieved 30 September from <https://theatreheritage.org.au/on-stage-magazine/profiles/item/629-henry-eli-white-australasia-s-most-prolific-theatre-architect>
- Sullivan, G. (2009). Making space: The purpose and place of practice-led research. *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, 2(41-56).
- Thomas, J. (1990). White, Henry Eli (1876-1952). In J. Ritchie (Ed.), *Australian Dictionary of Biography* (Vol. 12). Melbourne University Press. <https://adb.anu.edu.au/biography/white-henry-eli-9074/text15995> (1990) (Reprinted from 2006) Trigg, D. (2006). The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia, and the absence of reason. Peter Lang.
- Trigg, D. (2012). *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*. Ohio University Press. https://books.google.co.nz/books?id=nYTrpk2_noC Webb, A. (Ed.). (n.d.). *Auckland's Greatest Theatre: St James Theatre*.
- Wilson, D. & Tavares, T. (2023). Arjun: A creative exploration of worldbuilding to discuss cultural dislocation and belonging. *DAT Journal*, 8(1), 42-69. <https://doi.org/10.29147/datjournal.v8i1.697>

HOW TO QUOTE (APA)

Fee, B. (2024). St: Exploring Auckland's St James Theatre as liminal space and picturesque ruin using photography, letterforms, and book design. *LINK Praxis Journal of Practice-led Research*, 2 (1), 552-594. <https://doi.org/10.24135/link-praxis.v2i1.20>