

Ngatu: a methodological framework for artistic practice

Author: Cecelia Faumuina  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – cecelia.faumuina@aut.ac.nz

Translator: Marcos Mortensen Steagall  Auckland University of Technology, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – marcos.steagall@aut.ac.nz

How to cite: Faumuina, C. (2022). Ngatu: a methodological framework for artistic practice (M. Mortensen Steagall, Trans.). *The Geminis Journal*, 13 (2), 17-28. DOI: <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2022v13i2p17-28>

ABSTRACT

This article discusses an indigenous methodological framework employed in the development of my doctoral study, *'Asi – The Presence of the Unseen*. Considering the Tongan concept of *'asi* (the unseen spirit that energises and gives agency to artistic work), the thesis asked, “What occurs when young Oceanic people work together creatively in a group, drawing on values from their cultural heritage to develop meaningful *faiva* (artistic performance)?” In posing this question, the study sought to understand how *'asi* might bring forward a powerful sense of belonging and co-creation that might resource artistic practice. As such, I proposed that the *'asi* identifiable at the peak of a performance, might be also be discernible before and after such an event. The methodological framework for the study drew its inspiration from approaches to making Tongan bark cloth fabric (*ngatu*). Given the co-creative nature of such work, the *Ngatu* framework positioned the investigator as both an artistic practitioner and a reflector on the practices and experiences of other people collaborating in the study.

Keywords: Belonging; Faiva; Ngatu; Oceanic; Practice-led research.

Ngatu: un marco metodológico para la práctica artística

Author: Cecelia Faumuina  Auckland University of Technology, School of Art and Design, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – cecelia.faumuina@aut.ac.nz

Translator: Marcos Mortensen Steagall  Auckland University of Technology, Communication Design Department, Auckland, Aotearoa New Zealand – marcos.steagall@aut.ac.nz

How to cite: Faumuina, C. (2022). Ngatu: a methodological framework for artistic practice (M. Mortensen Steagall, Trans.). *The Geminis Journal*, 13 (2), 17-28. DOI: <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2022v13i2p17-28>

RESUMEN

Este artículo analiza un marco metodológico indígena empleado en el desarrollo de mi estudio doctoral, “*Asi – La presencia de lo invisible*”. Teniendo en cuenta el concepto Tonga de “asi” (el espíritu invisible que energiza y da agencia al trabajo artístico), la tesis indagaba sobre: “¿Qué sucede cuando los jóvenes de Oceanía trabajan juntos creativamente en un grupo, aprovechando los valores de su herencia cultural para desarrollar *faiva* (actuación artística) significativa?” Al plantear esta pregunta, el estudio buscaba comprender cómo “asi” podría generar un poderoso sentido de pertenencia y co-creación que pudiera impulsar la práctica artística. Como tal, propuse que el “asi” identificable en la cima de una actuación, también podría ser discernible antes y después de tal evento. El marco metodológico para el estudio se inspiró en los enfoques para hacer tela de corteza de Tonga (*ngatu*). Dada la naturaleza co-creativa de dicho trabajo, el marco *Ngatu* posicionó al investigador como un practicante artístico y un reflector de las prácticas y experiencias de otras personas que colaboran en el estudio.

Palabras clave: Belonging; Faiva; Ngatu; Oceanic; Practice-led research.

1. INTRODUCTION

In 1958 Hannah Arendt said,

... the reality of the public realm relies on the simultaneous presence of innumerable perspectives and aspects in which the common world presents itself and for which no common measurement or denominator can ever be devised. For though the common world is the common meeting ground of all, those who are present have different locations in it, and the location of one can no more coincide with the location of another than the location of two objects. Being seen and being heard by others derive their significance from the fact that everybody sees and hears from a different position. This is the meaning of public life ... Only where things can be seen by many, in a variety of aspects, without changing their identity, so that those who are gathered around them know they see sameness in utter diversity, can worldly reality truly and reliably appear. (Arendt 1958, p. 57)

Her insight proposed that as scholars, we might appreciate and embrace diverse perspectives on knowledge. This, I suggest includes how we might methodologically approach what is studied. Given my position as an Oceanic woman researcher of Tongan and Samoan ancestry, the *Ngatu* framework employed in my thesis was shaped by three principles:

Uouongataha (the pursuit of harmony),
Mālie/māfana (warmth and beauty) and
Anga fakatōkilalo (being open to learning).

Guided by these values, the framework employed five distinct phases:

TŌ (gestation)
TĀ (harvesting knowledge)
NGAOHI / TUTU (preparing and expanding ideas)
HOKO/ KOKA'ANGA (harmonious composition)
and *FOAKI* (presentation) (Figure 1).

1. INTRODUCCIÓN

En 1958 Hannah Arendt dijo:

[...] la realidad del ámbito público se basa en la presencia simultánea de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para los que nunca se puede idear una medida o denominador común. Porque, aunque el mundo común es el lugar común de encuentro de todos, aquellos que están presentes tienen diferentes ubicaciones en él, y la ubicación de uno no puede coincidir con la ubicación de otro más que la ubicación de dos objetos. Ser visto y ser oído por los demás deriva su significado del hecho de que todo el mundo ve y oye desde una posición diferente. Este es el significado de la vida pública [...] Sólo donde las cosas pueden ser vistas por muchos, en una variedad de aspectos, sin cambiar su identidad, de modo que aquellos que están reunidos a su alrededor sepan que ven la igualdad en la diversidad total, la realidad mundana puede parecer verdadera y confiable (Arendt 1958, p. 57).

Su idea proponía que, como académicos, podríamos apreciar y adoptar diversas perspectivas sobre el conocimiento. Esto, sugiero, incluye cómo podríamos abordar metodológicamente lo que se estudia. Dada mi posición como investigadora oceánica de ascendencia tongana y samoana, el marco Ngatu empleado en mi tesis se basó en tres principios:

Uouongataha (la búsqueda de la armonía),

Mālie/māfana (calidez y belleza) y

Anga fakatōkilalo (estar abierto al aprendizaje).

Guiado por estos valores, el marco empleó cinco fases distintas:

TŌ (gestación)

TĀ (cosecha de conocimiento)

NGAOHI / TUTU (preparación y expansión de ideas)

HOKO/ KOKA'ANGA (composición armoniosa) y

FOAKI (presentación) (Figura 1)

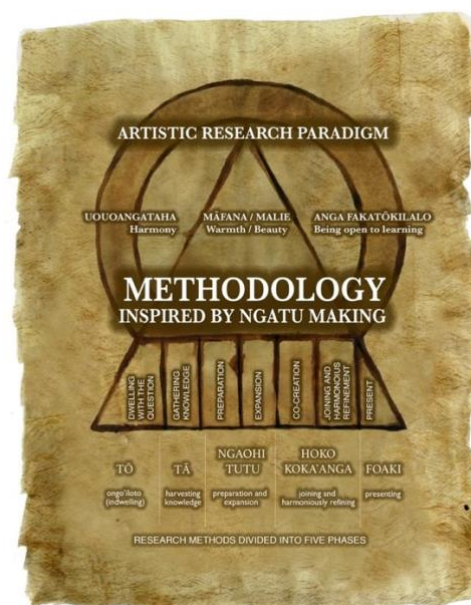


Figure 1. The *Ngatu* methodological framework utilised for the research project *'Asi – The presence of the Unseen*. ©. Cecelia Faumuina (2020).

1.1 THE NATURE OF RESEARCH

In the 1980's a variety of artistic postgraduate research projects surfaced in the academy that were described as 'practice based' or 'practice-led'. Undertaken by artists, designers, creative writers, performers, choreographers, musicians and filmmakers, these researchers navigated unique ways of framing and conducting creative inquiries (Tavares & Ings, 2018). Among these studies were artistic projects that progressed knowledge creation through practice and critical reflection (Ings, 2015; Scrivener, 2002; Toluta'u, 2015; Ventling, 2018). In Aotearoa/New Zealand, such inquiry at doctoral level may be positioned within the New Zealand Tertiary Education Commission's framework that defines research as an "original, independent investigation undertaken to contribute to knowledge and understanding and, in the case of some disciplines, cultural innovation or aesthetic refinement" (2018, p. 6). Significantly, the New Zealand guidelines note that the term 'independent' may include collaborative work, and "in some disciplines, research may be embodied in the form of artistic works, performances or designs that lead to new or substantially improved insights" (ibid.).

Research paradigms

Ngatu as a methodological framework emanates from an indigenous paradigm. A research paradigm refers to the values that orient a research project. Ling and Ling (2016, p. 19) describe it as,

... a set of assumptions and understandings about key aspects of the research: the nature of reality or truth (ontology); the intent, ethics and values of the researcher (axiology); the understanding of the nature of knowledge and how it may be known (epistemology); the way information is obtained (methodology); and the nature of the research outcomes.

Based on an epistemological orientation that understands the spirit as permeating the physical, social, and cognitive, the indigenous paradigm also emphasised collectivity over individualism. This idea is important because

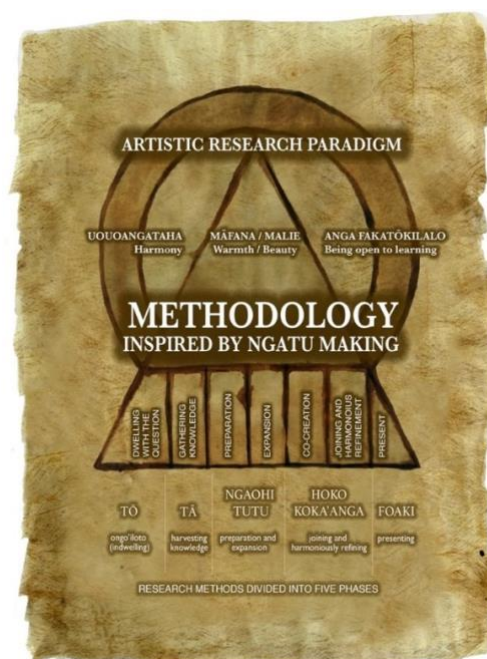


Figura 1. El marco metodológico Ngatu utilizado para el proyecto de investigación “Asi – La presencia de lo Invisible”. ©. Cecilia Faumuina (2020).

1.1 LA NATURALEZA DE LA INVESTIGACIÓN

En la década de 1980 surgieron en la academia una variedad de proyectos de investigación artística de posgrado que se describieron como "basados en la práctica" o "guiados por la práctica". Realizado por artistas, diseñadores, escritores creativos, intérpretes, coreógrafos, músicos y cineastas, estos investigadores navegaron formas únicas de enmarcar y realizar investigaciones creativas (Tavares & Ings, 2018). Entre estos estudios se encontraban proyectos artísticos que progresaron en la creación de conocimiento a través de la práctica y la reflexión crítica (Ings, 2015; Scrivener, 2002; Toluta'u, 2015; Ventling, 2018). En Aotearoa/Nueva Zelanda, dicha investigación a nivel de doctorado puede ubicarse dentro del marco de la Comisión de Educación Terciaria de Nueva Zelanda, que define a la investigación como una “indagación original e independiente realizada para contribuir al conocimiento y la comprensión y, en el caso de algunas disciplinas, la innovación cultural o el refinamiento estético” (2018, p. 6). Significativamente, las pautas de Nueva Zelanda señalan que el término “independiente” puede incluir trabajo colaborativo y que “en algunas disciplinas, la investigación puede incorporarse en forma de trabajos artísticos, actuaciones o diseños que conducen a conocimientos nuevos o sustancialmente mejorados” (ibid.).

Paradigmas de investigación

Ngatu como marco metodológico emana de un paradigma indígena. Un paradigma de investigación se refiere a los valores que orientan un proyecto de investigación. Ling y Ling (2016, p. 19) lo describen como:

[...] un conjunto de suposiciones y comprensiones sobre aspectos clave de la investigación: la naturaleza de la realidad o verdad (ontología); la intención, ética y valores del investigador (axiología); la comprensión de la naturaleza del conocimiento y cómo puede ser conocido (epistemología); la forma en que se obtiene la información (metodología); y la naturaleza de los resultados de la investigación.

many Oceanic cultures see research as something undertaken for, and by communities (Cram, 2001; Smith 1999). In such studies the researcher and their expertise are integrated rather than applied as independent projections.

Although an indigenously-oriented study, the thesis was also aligned with emerging considerations of artistic research as paradigmatically distinctive (Bolt 2006; Klein 2010; Toro-Pérez 2009).

Toro-Pérez (2009) argues that artistic research involves perceiving the world through one's senses where, "sensuous comprehensibility is the precondition specific to art, the prerequisite for artistic practice and artistic experience" (p. 34).

Bolt (2006, p. 1) in her discussion of practice-led, artistic inquiry observes that such research,

... offers a very specific way of understanding the world, one that is grounded in ... "material thinking" rather than merely conceptual thinking. Material thinking offers us a way of considering the relations that take place within the very process or tissue of making. In this conception the materials are not just passive objects to be used instrumentally by the artist, but rather the materials and processes of production have their own intelligence that come into play in interaction with the artist's creative intelligence.

Guiding Tongan values

While paradigmatically the study may be understood as an artistic inquiry, the values that underpinned and then shaped it have their origins in the Tongan roots of my ancestry. They are *uouongataha*, *mālie/māfana* and *anga fakatōkilalo* (Figure 2).

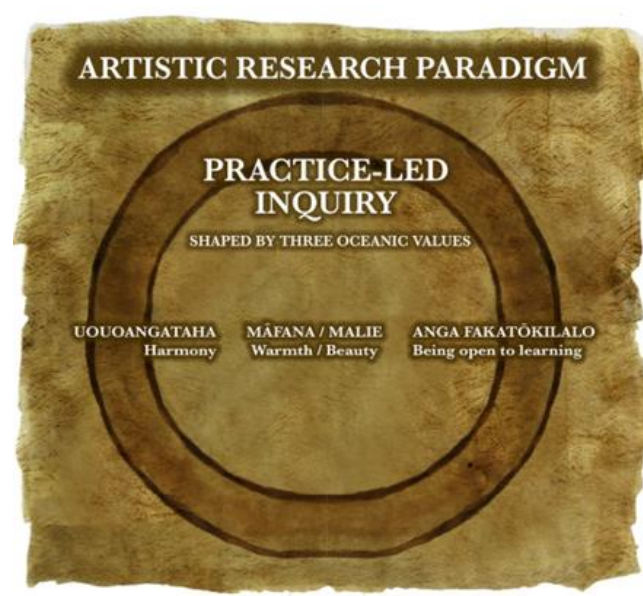


Figure 2. The thesis' paradigm and orienting values. ©. Cecelia Faumuina (2020).

Basado en una orientación epistemológica que entiende que el espíritu impregna lo físico, lo social y lo cognitivo, el paradigma indígena también enfatizó en la colectividad sobre el individualismo. Esta idea es importante porque muchas culturas oceánicas ven a la investigación como algo realizado por y para las comunidades (Cram, 2001; Smith 1999). En tales estudios, el investigador y su experiencia se integran, en lugar de aplicarse como proyecciones independientes.

Aunque se trata de un estudio de orientación indígena, la tesis también se alineó con las consideraciones emergentes de la investigación artística como paradigmáticamente distintivas (Bolt 2006; Klein 2010; Toro-Pérez 2009).

Toro-Pérez (2009) argumenta que la investigación artística implica percibir el mundo a través de los sentidos, donde “la comprensión sensorial es la condición previa específica del arte, el requisito previo para la práctica artística y la experiencia artística” (p. 34).

Bolt (2006, p. 1), en su discusión sobre la investigación artística guiada por la práctica, observa que tal investigación:

[...] ofrece una forma muy específica de entender el mundo, que se basa en [...] "pensamiento material", en lugar de un mero pensamiento conceptual. El pensamiento material nos ofrece una forma de considerar las relaciones que tienen lugar dentro del mismo proceso o tejido de acciones. En esta concepción los materiales no son solo objetos pasivos para ser usados instrumentalmente por el artista, sino que los materiales y procesos de producción tienen una inteligencia propia que entra en juego en interacción con la inteligencia creativa del artista.

Valores rectores de Tonga

Si bien el estudio puede entenderse paradigmáticamente como una investigación artística, los valores que lo sustentaron y luego le dieron forma tienen su origen en las raíces tonganas de mi ascendencia. Son *uouongataha*, *mālie/māfana* y *anga fakatōkilalo* (Figura 2).

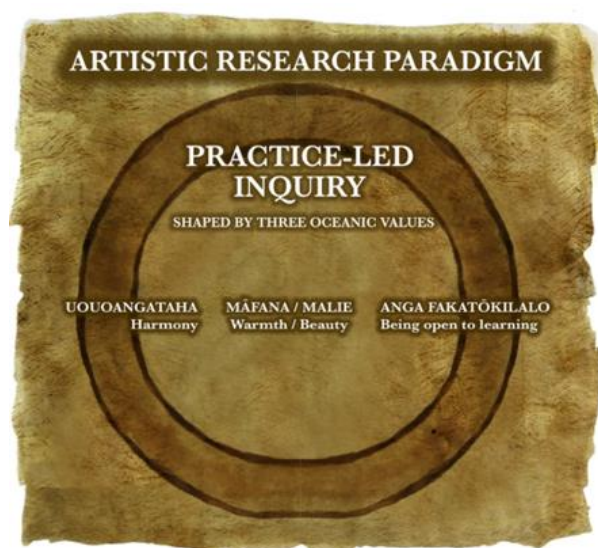


Figura 2. Paradigma y valores orientadores de la tesis. ©. Cecilia Faumuina (2020).

Uouongataha

Uouongataha relates to harmony that is achieved, and in this study it was associated with artistic work. In Oceanic cultures there is a strong sense of togetherness and harmony between everything that arises when people work together. Te Pou suggests that this “collective approach ... is governed by a complex set of inter-relationships between individuals, their families and their communities” (2010, p. 14). The study therefore sought to understand how ‘*asi*’ might emanate from within the harmony of collectivity.

Māfana and mālie

Wood (1998) argues that “artistic creation is intended to evoke *māfana* or joy that derives from appreciation and understanding of the skill of the performer” (p. 17). This may be compared to Shumway’s (1977) definition of the *māfana* as “warmth that informs the highest artistic moment in Tongan *faiva*, when all elements of a performance come together into a gestalt of feeling known as ‘*kuo tauēlangi*’ (the singing has hit the mark)” (p. 29).

In the study, I did not see artistic practice as a purely aesthetic undertaking. Shaped by *māfana*, as an Oceanic researcher I understood it as something emotional and spiritual that relates to joy and beauty and warmth. I appreciated that, as elements draw together, those with resonance suggest connections that eventuate in work that is both deep and capable of reaching levels of exaltation. In this regard I understood my research as shaped by a transformative energy that draws together through warmth, making meaningful connections between *ta’anga* (poetry), *hiva* (song), *haka* (dance), *fakatātā* (illustration), the psyche and spirit. In this dynamic, *māfana* is the movement of warm currents that energises and *mālie* is the sense of something being ‘well done!’¹

Anga fakatōkilao / loto tō and lotomaulalo

The third Tongan principle is *anga fakatōkilalo / loto tō* (humility, and being open to learning).² This bears some similarity to the Samoan concept of *lotomaulalo*.³ I embraced this way of being when I worked with the young people who were the research partners and co-creators of artistic texts within the inquiry. I was aware of the need to be sensitive to a culture of trust wherein people could share thoughts, feelings and emotions that might place them in a vulnerable position. I treated the people with whom I participated with care and respect. This same care and respect was practised when approaching elders or youth leaders whose knowledge and insights were pertinent to the study. It also guided how research was presented back to the community.

In Tongan culture we are often advised,

“*Tokoni ki ha taha ‘oku fiema’u ho’o tokoni*” (Use your gifts to serve others).⁴

Similarly in Samoan culture there is a well-known proverb,

¹ (Tu’inukuafe, 1992, p. 188).

² Tuinukuafe, Fifita, Hamani, Samani, Tesimale, Kupu, Afeaki – Mafie’o, (2012, p. 11).

³ Allardice, (1985, p. 35).

⁴ (Manu’atu et al., 2016, p. 20).

Uouongataha

Uouongataha se relaciona con la armonía que se alcanza, y en este estudio se asoció con el trabajo artístico. En las culturas oceánicas existe un fuerte sentido de unión y armonía entre todo lo que surge cuando las personas trabajan juntas. Te Pou sugiere que este “enfoque colectivo [...] se rige por un conjunto complejo de interrelaciones entre los individuos, sus familias y sus comunidades” (2010, p. 14). Por lo tanto, el estudio buscó comprender cómo “asi” podría emanar desde dentro de la armonía de la colectividad.

Māfana y mālīe

Wood (1998) argumenta que “la creación artística pretende evocar *māfana* o alegría que se deriva de la apreciación y comprensión de la habilidad del ejecutante” (p. 17). Esto puede compararse con la definición de *māfana* de Shumway (1977) como “la calidez que informa el momento artístico más alto en el *faiva* de Tonga, cuando todos los elementos de una actuación se unen en una gestalt de sentimiento conocida como “*kuo tauēlangi*” (el canto ha tocado la marca)” (p. 29).

En el estudio no vi la práctica artística como una empresa puramente estética. Moldeado por *māfana*, como investigadora oceánica lo entendí como algo emocional y espiritual que se relaciona con la alegría, la belleza y la calidez. Pude apreciar que, a medida que los elementos se juntan, aquellos con resonancia sugieren conexiones que resultan en un trabajo profundo y capaz de alcanzar niveles de exaltación. En este sentido, entendí que mi investigación estaba moldeada por una energía transformadora que reúne a través de la calidez, haciendo conexiones significativas entre *ta’anga* (poesía), *hiva* (canción), *haka* (danza), *fakatātā* (ilustración), la psique y el espíritu. En esta dinámica, *māfana* es el movimiento de corrientes cálidas que energiza y *mālīe* es la sensación de que algo está “¡bien hecho!”.¹

Anga fakatōkilao / loto tō y lotomaulalo

El tercer principio de Tonga es *anga fakatōkilalo / loto tō* (humildad y estar abierto al aprendizaje). Esto tiene cierta similitud con el concepto samoano de *lotomaulalo*. Abracé esta forma de ser cuando trabajé con los jóvenes que eran socios de investigación y co-creadores de textos artísticos dentro de la investigación. Era consciente de la necesidad de ser sensible a una cultura de confianza en la que las personas pudieran compartir pensamientos, sentimientos y emociones que pudieran colocarlos en una posición vulnerable. Traté a las personas con las que participé con cuidado y respeto. Este mismo cuidado y respeto se practicó al acercarse a los líderes mayores o jóvenes cuyos conocimientos e ideas eran pertinentes para el estudio. También guio cómo se presentó la investigación a la comunidad.

En la cultura de Tonga, a menudo se nos aconseja:

‘Tokoni ki ha taha ‘oku fiema’u ho’o tokoni’ (Usa tus dones para servir a otros).²

Similarmente, en la cultura samoana hay un proverbio muy conocido:

¹ (Tu’inukuafe, 1992, p. 188).

² (Manu’atu et al., 2016, p. 20).

‘O le ala i le pule o le tautua’ (The pathway to leadership begins with service).⁵

Thus, the thesis was seen as an act of service, a respectful offering to a body of knowledge that currently exists. My research utilised ways of artistic knowing that elevated harmonious co-creation and togetherness (*uouongataha*), was sensitive to the feel of warmth and connection (*māfana* and *mālie*), respected vulnerability and remained humbly open to the insights of others that resourced my thinking (*anga fakatōkilalo / loto tō*).

2. NGATU AS A METHODOLOGICAL FRAMEWORK

2.1 *Ngatu* as a concept

The *Ngatu* methodological framework drew its inspiration from the co-creative women’s practices of my childhood. Growing up, both *siapo* (Samoan barkcloth) and *ngatu* (Tongan barkcloth) were kept in my home and I would often see these decorated sheets of fabric at family gatherings such as weddings, birthdays and funerals. On family visits back to ‘Eua in Tonga, I would marvel while watching a *koka’anga* (women’s barkcloth-making collective) creating *ngatu* while my mother visited and shared *talanoa* (discussions) with the women.

Ngatu is a significant metaphor because the fabric is constructed from multiple layers of bark cloth that are joined through processes of selection and connection. *Ngatu* artworks are also developed in an environment where the work and the wellbeing of the women is enhanced by belonging, co-creative engagement and *talanoa*.

In the *Ngatu* methodological framework, the position of the researcher is both internal and external. In other words the researcher is both a creator of artistic work and also a reflector on the experience of other research partners’ experience of working. In this regard, the researcher may be likened to a woman who brings her skills to work with others in the creation of a piece of art that passes through a series of phases including gathering, preparation, expansion, joining, refinement and presenting.

2.2 *Ngatu* making as a process

Initially, after a mulberry tree has been cut down (usually from a plantation near a family’s home), the bark is separated from the trunk, then the white inner surface is separated from the brown outer-bark. The inner bark is then soaked and softened in water until it becomes slightly pulpy, before it is laid out on a traditional wooden anvil, and shells are used to scrape out the water from the material. Then a community of women begin the long, slow process of thinning and widening the fabric. The participants pound the bark with a traditional mallet, working from the centre out to the edges, spreading the material a few millimetres at a time. Slowly, each small strip becomes a papery cloth. Collectively, working on different areas of the fabric (which can become many metres long), the women continue to hammer until the pulp becomes large enough for its intended purpose.

After leaving the material to dry for a number of hours, the women then press it on to a carved woodblock that has been smeared with a glue (made from arrowroot). Etched into the woodblock are impressions of the natural world that may include birds, sea shells, flowers, leaves, bats or fish. When the cloth is stretched over the

⁵ Samoan society has a set of related values including *fa’aaloalo* (respect), which involves individuals operating daily in a way that is *fa’amaulalo* (with humility).

‘O le ala i le pule o le tautua’ (El camino hacia el liderazgo comienza con el servicio).³

Así, la tesis fue vista como un acto de servicio, una ofrenda respetuosa a un cuerpo de conocimiento que existe actualmente. Mi investigación utilizó formas de conocimiento artístico que elevaron la co-creación armoniosa y la unión (*uouongataha*), fue sensible a la sensación de calidez y conexión (*māfana y mālie*), respetó la vulnerabilidad y permaneció humildemente abierta a las ideas de otros que aportaron recursos a mi pensamiento (*anga fakatōkilalo / loto tō*).

2. NGATU COMO MARCO METODOLÓGICO

2.1 *Ngatu* como concepto

El marco metodológico de *Ngatu* se inspiró en las prácticas de mujeres co-creativas de mi infancia. Mientras crecía, tanto el *siapo* (tela de corteza de Samoa) como el *ngatu* (tela de corteza de Tonga) se guardaban en mi casa y a menudo veía estas láminas de tela decoradas en reuniones familiares como bodas, cumpleaños y funerales. En las visitas familiares a ‘Eua en Tonga, me maravillaba al ver a un *koka’anga* (colectivo de mujeres que fabricaban telas de corteza) creando *ngatu*, mientras mi madre visitaba y compartía *talanoa* (discusiones) con las mujeres.

Ngatu es una metáfora importante, porque la tela se construye a partir de múltiples capas de corteza que se unen a través de procesos de selección y conexión. Las obras de arte de *Ngatu* también se desarrollan en un entorno donde el trabajo y el bienestar de las mujeres se ven reforzados por la pertenencia, el compromiso co-creativo y la *talanoa*.

En el marco metodológico *Ngatu*, la posición del investigador es tanto interna como externa. En otras palabras, el investigador es tanto un creador de trabajo artístico como un reflector sobre la experiencia de trabajo de otros socios de investigación. En este sentido, la investigadora puede compararse con una mujer que aporta sus habilidades para trabajar con otros en la creación de una obra de arte que pasa por una serie de fases que incluyen la recopilación, la preparación, la expansión, la unión, el refinamiento y la presentación.

2.2 La el proceso de fabricación de *Ngatu*

Inicialmente, después de que se corta una morera (generalmente de una plantación cerca de la casa de una familia), la corteza se separa del tronco y luego la superficie interior blanca se separa de la corteza exterior marrón. Posteriormente, la corteza interna se empapa y se ablanda en agua hasta que se vuelve ligeramente pulposa, antes de colocarla sobre un yunque de madera tradicional, y se usan conchas para raspar el agua del material. Luego, una comunidad de mujeres comienza el largo y lento proceso de adelgazamiento y ensanchamiento de la tela. Las participantes golpean la corteza con un mazo tradicional, trabajando desde el centro hacia los bordes, esparciendo el material unos pocos milímetros a la vez. Lentamente, cada pequeña tira se convierte en una tela parecida al papel. Colectivamente, trabajando en diferentes zonas de la tela (que puede llegar a tener muchos metros de largo), las mujeres continúan martillando hasta que la pulpa se vuelve lo suficientemente grande para el propósito previsto.

³ Samoan society has a set of related values including *fa’aaloalo* (respect), which involves individuals operating daily in a way that is *fa’amaulalo* (with humility).

woodblock, the women scrape a lump of red clay over its surface, before rubbing areas with a wet pad. As the sprinkled clay dissolves, the cloth turns red, and takes on the pattern of the woodblock beneath its surface.

When special events call for the creation of a very large *ngatu*, groups as large as 30 women work together on sheets. During the making process the spirit of the undertaking is resourced by rich *talanoa* and singing (Figure 3).



Figure 3. *Koka'anga*, the stage in the *ngatu*-making process when a group of women sit together to join the pieces of *feta'aki* (undecorated pieces of bark cloth) each has brought with them, into the larger piece of fabric. ©. Illustration, Cecelia Faumuina (2020).

Ngatu making emphasises the collective; the humility and openness to discovery of *anga fakatōkilalo* (humility), the energy and transformative potentials of *mālie*, the collective warmth of *māfana* and the harmony that is pursued through *uoungataha*.

RESEARCH METHODS

Within the *Ngatu* methodology, the research employed a range of methods that may be grouped into five main phases (Figure 4).



Figure 4. Five phases in the *Ngatu* research process. ©. Cecelia Faumuina (2020).

Después de dejar que el material se seque durante varias horas, las mujeres lo presionan sobre un bloque de madera tallado que ha sido untado con un pegamento (hecho de arrurruz). Grabados en el bloque de madera hay impresiones del mundo natural que pueden incluir pájaros, conchas marinas, flores, hojas, murciélagos o peces. Cuando la tela se extiende sobre el bloque de madera, las mujeres raspan un trozo de arcilla roja sobre su superficie, antes de frotar las áreas con una almohadilla húmeda. A medida que la arcilla rociada se disuelve, la tela se vuelve roja y toma el patrón del bloque de madera debajo de su superficie.

Cuando eventos especiales requieren la creación de un *ngatu* muy grande, grupos de hasta 30 mujeres trabajan juntas en las sábanas. Durante el proceso de elaboración, el espíritu de la empresa se nutre de una rica *talanoa* y cantos (Figura 3).



Figura 3. *Koka'anga*, la etapa en el proceso de elaboración de *ngatu* cuando un grupo de mujeres se sientan juntas para unir las piezas de *feta'aki* (piezas de tela de corteza sin decorar) que cada una ha traído consigo, en la pieza más grande de tela. ©. Ilustración, Cecilia Faumuina (2020).

La fabricación de *Ngatu* enfatiza lo colectivo, la humildad y la apertura al descubrimiento de *anga fakatōkilalo* (humildad), la energía y los potenciales transformadores de *mālie*, la calidez colectiva de *māfana* y la armonía que se persigue a través de *uoungataha*.

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN

Dentro de la metodología *Ngatu*, la investigación empleó una gama de métodos que se pueden agrupar en cinco fases principales (Figura 4).



Figura 4. Las cinco fases del proceso de investigación *Ngatu*. ©. Cecilia Faumuina (2020).

To understand how each of these phases relates to the process of *ngatu* making (and the manner in which methods within them advance the inquiry), it is useful to consider each in turn.

PHASE 1: *TŌ* (*ongo'iloto*)

The planting phase is where a seed is placed in the earth. It is a time of gestation in an interior state. Here, life comes to the inquiry, and it begins to sense the nature of its being. This phase utilises a state of *ongo'iloto* (indwelling) and *ilo'i-loto* (to know it in the mind) to feel out the dimensions of the research question. Here, I drew possibilities inside myself and felt for the 'life' in ideas. I blended myself with questions and I pondered and drew out my inner spirit's response to what I experienced.

Moustakas (1990, p. 24), in his discussion of heuristic inquiry, describes such an initial approach to research as a "process of turning inwardly to seek a deeper, more extended comprehension of the nature or meaning of the experience."

Toluta'u likens such a gestative state to the Tongan concept of *faka'o'onoa* (indwelling), which she defines as "a phase of the research and artistic process where the artist/researcher reflects and immerses in the depth of his/her creativity and inner spirit" (2015, p. 47).

In a state of *ongo'iloto* I understand that knowing flows forward and backwards across time. I began to search within myself to find potential. In this gestational environment a seed eventually took root and began to grow.

PHASE 2: *TĀ* (*gathering*)

The second phase is concerned with gathering (or harvesting knowledge). It may be likened to a journey through 'uta (the plantation), the harvesting of *hiapo* (paper mulberry trees) ... looking for the fibres of ideas that might be beaten and blended into a fabric.

Guided by questions that surfaced from the *Tō* phase, I moved outwards into the realm of explicitness. Here, I began working with people and things. I gathered around me knowledge and artistic processing that was not my own. In addition to reviewing existing literature, this gathering took two forms; *talanoa* (conversation) with student participants and interviews with cultural experts and youth leaders.⁶

PHASE 3: *NGAOHI / TUTU* (preparation and expansion of ideas)

The third phase of the *Ngatu* framework involved *ngaohi* (to physically work on something). This phase was concerned with preparation and *tutu* (the expansion of ideas). It may be associated with initial creative synthesis and reflection where the researcher works both with, and separately from, other participants in the project, to artistically process thinking through reflective/experimental composition. In reference to *ngatu* making, this

⁶ Vaioleti (2006) defines *talanoa* as "a personal encounter where people story their issues, their realities and aspirations" (p. 21). He argues that it may enable more meaningful material to become apparent for research. Manu'atu (2002) suggests that when engaged in a rich *talanoa*, the intersection of *tala* (participants' stories and experiences) with *noa* (interrelation space) can lead to "an energising and uplifting of the spirits, and to a positive state of connectedness and enlightenment" (p. 254). O. Māhina (personal communication, April 9, 2013) suggested that *talanoa* relates to *tā* and *vā*. In reality *tā* and *vā* exist in everything we do (in nature, mind and society). *Tā* in the word *talanoa* refers to the beating (of a drum). "When discussing and sharing our ideas together," Māhina says "we are beating our topic to get to knowledge ... to get real knowledge ... to get to a state of *noa* (zero)." In the *tā* phase sometimes *talanoa* may seem unrelated to the focus of the research question but the information is often still relevant. Normally the *talanoa* was audio, rather than audio-visually recorded, because video can sometimes make participants feel self-conscious.

Para comprender cómo cada una de estas fases se relaciona con el proceso de creación de *ngatu* (y la forma en que los métodos dentro de ellas hacen avanzar la investigación), es útil considerar a cada una por separado.

FASE 1: TŌ (*ongo'iloto*)

La fase de siembra es donde se coloca una semilla en la tierra. Es un tiempo de gestación en estado interior. Aquí, la vida llega a la indagación y comienza a sentir la naturaleza de su ser. Esta fase utiliza un estado de *ongo'iloto* (interno) e *ilo'i-loto* (saber en la mente) para sentir las dimensiones de la pregunta de investigación. Aquí, dibujé posibilidades dentro de mí y sentí la "vida" en las ideas. Me mezclé con preguntas y reflexioné y saqué la respuesta de mi espíritu interior a lo que experimenté.

Moustakas (1990, p. 24), en su análisis de la investigación heurística, describe este enfoque inicial para la investigación como un "proceso de volverse hacia adentro para buscar una comprensión más profunda y amplia de la naturaleza o el significado de la experiencia".

Toluta'u compara dicho estado de gestación con el concepto tongano de *faka'o'onoa* (residencia), que ella define como "una fase del proceso de investigación y artístico en el que el artista/investigador reflexiona y se sumerge en la profundidad de su creatividad y espíritu interior" (2015, p. 47).

En estado de *ongo'iloto* entiendo que el saber fluye hacia delante y hacia atrás en el tiempo. Empecé a buscar dentro de mí misma para encontrar potencial. En este ambiente de gestación, una semilla finalmente echó raíces y comenzó a crecer.

FASE 2: TĀ (recogida)

La segunda fase tiene que ver con la recogida (o cosecha de conocimientos). Se puede comparar con un viaje a través de *uta* (la plantación), la cosecha de *hiapo* (árboles de morera de papel), buscando las fibras de las ideas que puedan ser golpeadas y mezcladas en una tela.

Guiada por las preguntas que surgieron de la fase Tō, me acerqué al reino de lo explícito. Aquí comencé a trabajar con personas y cosas. Reuní a mi alrededor conocimientos y procesos artísticos que no eran los míos. Además de revisar la literatura existente, esta reunión tomó dos formas; *talanoa* (conversación) con estudiantes participantes y entrevistas con expertos culturales y líderes juveniles.⁴

⁴ Vaiioleti (2006) define *talanoa* como "un encuentro personal donde las personas cuentan sus problemas, sus realidades y aspiraciones" (p. 21). Argumenta que puede permitir que material más significativo se haga evidente para la investigación. Manu'atu (2002) sugiere que cuando se participa en un rico *talanoa*, la intersección de *tala* (las historias y experiencias de los participantes) con *noa* (espacio de interrelación) puede llevar a "una energización y elevación de los espíritus, y a un estado de ánimo positivo, conexión e iluminación" (p. 254). O. Māhina (comunicación personal, 9 de abril de 2013) sugirió que *talanoa* se relaciona con *tā* y *vā*. En realidad, *tā* y *vā* existen en todo lo que hacemos (en la naturaleza, la mente y la sociedad). *Tā* en la palabra *talanoa* se refiere al golpe (de un tambor). "Cuando discutimos y compartimos nuestras ideas juntos", dice Māhina, "estamos superando nuestro tema para llegar al conocimiento, para obtener el conocimiento real, para llegar a un estado de *noa* (*cero*)". En la fase *tā*, a veces *talanoa* puede parecer no relacionado con el enfoque de la pregunta de investigación, pero la información a menudo sigue siendo relevante. Normalmente, el *talanoa* era un audio, en lugar de una grabación audiovisual, porque el video a veces puede hacer que los participantes se sientan cohibidos.

phase may be paralleled with the initial processing of the *hiapo* (paper mulberry material), where fibres are prepared, trialled and potentials begin to take form.

In the *ngaohi* phase, I thought, observed and acted creatively while being guided by the principles of *anga fakatōkilalo / loto tō*. In this process I came to understand ideas through experimentation. I utilised three distinct but related methods in this phase: journaling, poetic writing, and *fakatātā* (illustration).

PHASE 4: *HOKO* and *KOKA'ANGA*

Following creative synthesis and reflection in phase three, in this next phase people worked co-creatively on a structured artwork. We might think of this as a compositional phase. Like the *ngatu*-making process, in this part of the project, elements overlapped and were joined (*hoko*) and collectively we pursued *koka'anga* (harmonious refinement) in the pursuit of a coherent and beautiful *faiva* (artistic performance that integrates diverse media).

PHASE 5: *FOAKI* (presenting back)

The final phase, *foaki* - occurs after arriving at a state of *uouongataha* (being bound together as one).

After planning and refining, the artistic artefact is ready to be presented/gifted back to the community. *Foaki* relates to the concepts of:

Luva (the act of giving a gift)⁷

Tatala (opening up the world of wisdom)⁸

Fetokoni'aki (helping each other)

and the Samoan principle of *tautua* (to be of service to others).

When *ngatu* is made, the artefact becomes a living manifestation of commitment and harmony; it is a physical expression of both what is explicit and what is not physical. Thus, *ngatu* is seen as an essence of value and *foaki* describes its presentation that may traditionally occur in diverse rituals including burials, birthdays and weddings. In this regard I understand research as *koloa* (wealth, what one values) finely wrought and co-creative in its nature.

“This said, *foaki* when understood as a phase of research, may also relate to presenting thinking that may not be the final artefact. For instance bodies of thought emanating from a study may be offered at conferences or in workshops. When I attended Oceanic conferences my position is one of humility. In such instances I come carefully prepared but also accompanied by *fefaka'apa'apa'aki* (respect for other researchers), *feveitokai'aki* (an expectation that I will cooperate as a fulfilment of obligations) and *lototō* (deporting intellectual humility that shows I am open to learning). When presenting at a conference, as I *foaki*, I am reminded that *ngatu* is offered in a

⁷ Dr. Talita Toluta'u (2015, p. 54).

⁸ Dr. Linita Manu'atu (personal communication, June 7, 2015).

FASE 3: NGAOHI / TUTU (preparación y expansión de ideas)

La tercera fase del marco *Ngatu* involucró *ngaohi* (trabajar físicamente en algo). Esta fase estaba relacionada con la preparación y el *tutú* (la expansión de las ideas). Puede asociarse con la síntesis creativa inicial y la reflexión en la que el investigador trabaja con otros participantes en el proyecto y por separado de ellos, para procesar artísticamente el pensamiento a través de la composición reflexiva/experimental. En referencia a la fabricación de *ngatu*, esta fase puede considerarse paralela al procesamiento inicial del *hiapo* (material de morera de papel), donde las fibras se preparan, se prueban y los potenciales comienzan a tomar forma.

En la fase *ngaohi*, pensé, observé y actué creativamente mientras me guiaba por los principios de *anga fakatōkilalo / loto tō*. En este proceso llegué a comprender las ideas a través de la experimentación. Utilicé tres métodos distintos pero relacionados en esta fase: diario, escritura poética y *fakatātā* (ilustración).

FASE 4: HOKO y KOKA'ANGA

Luego de la síntesis creativa y la reflexión en la fase tres, en esta siguiente fase las personas trabajaron de manera co-creativa en una obra de arte estructurada. Podríamos pensar en esto como una fase compositiva. Al igual que el proceso de creación de *ngatu*, en esta parte del proyecto, los elementos se superpusieron y se unieron (*hoko*) y, colectivamente, perseguimos el *koka'anga* (refinamiento armonioso) en la búsqueda de una *faiva* (actuación artística que integra diversos medios) coherente y hermosa.

FASE 5: FOAKI (presentando de vuelta)

La fase final, *foaki*, ocurre después de llegar a un estado de *uouongataha* (estar unidos como uno). Después de planificar y refinar, el artefacto artístico está listo para ser presentado/regalado a la comunidad. *Foaki* se relaciona con los conceptos de:

Luva (el acto de dar un regalo)

Tatala (abrir el mundo de la sabiduría)

Fetokoni'aki (ayudarse unos a otros)

y el principio samoano de *tautua* (estar al servicio de los demás).

Cuando se hace *ngatu*, el artefacto se convierte en una manifestación viva de compromiso y armonía; es una expresión física tanto de lo que es explícito como de lo que no es físico. Por lo tanto, *ngatu* es visto como una esencia de valor y *foaki* describe su presentación, que tradicionalmente puede ocurrir en diversos rituales que incluyen entierros, cumpleaños y bodas. En este sentido, entiendo a la investigación como *koloa* (la riqueza, lo que se valora) finamente labrada y de naturaleza co-creativa.

“Dicho esto, *foaki*, cuando se entiende como una fase de investigación, también puede relacionarse con presentar un pensamiento que puede no ser el artefacto final. Por ejemplo, los cuerpos de pensamiento que emanan de un

reciprocal manner, as a symbol of cultural respect that may be gifted and forwarded across many occasions.⁹ In its finest form, I suggest that this is also the purpose of research.

3. CONCLUSION

The growth in indigenous artistic research in doctoral theses was noted by Ings in 2018. The phenomenon may be due in part, to Art and Design's ongoing re-questioning of existing research paradigms (Bolt, 2016; Leavy, 2015; Rolling, 2013). Ings suggests that "the resulting flexibility and critical rethinking may be providing a space for indigenous researchers to navigate knowledge frameworks and processing that fall outside of mainstream academic paradigms" (2018, para. 7). In much indigenous Oceanic research, complex metaphysical knowledge and co-creative practices are integrated with understandings of land, cosmology, design, genealogy, and methodological approaches.

The *Ngatu* methodological framework contributes to an increasing emphasis on, and recognition of, indigenous, Oceanic research methodologies based on a *heliaki* (metaphor).¹⁰ It was designed for a specific kind of artistic inquiry where the researcher was a reflective, collaborative observer-maker, whose interactions with her participants was personal, intuitive and creative. The *Ngatu* framework utilised phases of question gestation, information gathering, experimentation, composition, and presenting, in the development of co-creative work that draws its processes from Oceanic ways of knowing and working.

⁹ I have gifted and been the recipient of much shared knowledge. I presented part of the study at the 2019 MAI Annual Conference, at the Karitane Marae in Dunedin (November 15-17). I also presented work at the AUT Postgraduate Symposium in 2021 and the international Link Symposium in the same year).

¹⁰ This discussion was initiated in 2019 with the gathering of Oceanic scholars in an event at Auckland University in Aotearoa, New Zealand called *A Proliferation of Models: New Paradigms in Indigenous Research Working Session*.

estudio pueden ofrecerse en conferencias o talleres. Cuando asisto a las conferencias oceánicas mi posición es de humildad. En tales casos vengo cuidadosamente preparada, pero también acompañada de *fefaka'apa'apa'aki* (respeto por otros investigadores), *feveitokai'aki* (expectativa de que cooperaré como parte del cumplimiento de obligaciones) y *lototō* (deportando humildad intelectual que demuestra que estoy abierta a aprender). Cuando hago una presentación en una conferencia, como I *foaki*, recuerdo que *ngatu* se ofrece de manera recíproca, como un símbolo de respeto cultural que se puede regalar y reenviar en muchas ocasiones.⁵ En su mejor forma, sugiero que este es también el propósito de la investigación.

3. CONCLUSIÓN

Ings notó el crecimiento de la investigación artística indígena en tesis doctorales en 2018. El fenómeno puede deberse en parte al continuo cuestionamiento de los paradigmas de investigación existentes por parte de Art and Design (Bolt, 2016; Leavy, 2015; Rolling, 2013). Ings sugiere que “la flexibilidad resultante y el replanteamiento crítico pueden estar brindando un espacio para que los investigadores indígenas naveguen por marcos de conocimiento y procesamiento que quedan fuera de los paradigmas académicos convencionales” (2018, párr. 7). En gran parte de la investigación indígena de Oceanía, el conocimiento metafísico complejo y las prácticas co-creativas se integran con la comprensión de la Tierra, la cosmología, el diseño, la genealogía y los enfoques metodológicos.

El marco metodológico *Ngatu* contribuye a un mayor énfasis y reconocimiento de las metodologías de investigación indígenas oceánicas basadas en un *heliaki* (metáfora). Fue diseñado para un tipo específico de investigación artística donde el investigador era un observador-hacedor reflexivo y colaborativo, cuyas interacciones con sus participantes eran personales, intuitivas y creativas. El marco *Ngatu* utilizó fases de gestación de preguntas, recopilación de información, experimentación, composición y presentación, en el desarrollo del trabajo co-creativo que extrae sus procesos de las formas oceánicas de conocer y trabajar.

⁵ He regalado y he sido receptora de mucho conocimiento compartido. Presenté parte del estudio en la Conferencia Anual MAI 2019, en el Karitane Marae en Dunedin (del 15 al 17 de noviembre). También presenté mi trabajo en el Simposio de Posgrado AUT en 2021 y el Simposio LINK internacional en el mismo año.

REFERENCES

- Allardice, R. W. (1985). *A Simplified Dictionary of Modern Samoan*. [Pasifika Press]
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Bolt, B. (2006). *Materializing pedagogies*. Retrieved April, 2022, from https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf
- Bolt, B. (2016). Artistic Research as a Performative Paradigm. *Parse Journal*. Retrieved April, 2022, from <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Cram, F. (2001). Rangahau Māori: tona tika, tona pono: the validity and integrity of Māori research. In M. Tolich (Ed.), *Research Ethics in Aotearoa New Zealand: concepts, practice, critique* (pp. 35-52). Auckland, NZ: Longman.
- Gray, C. (1996). Inquiry through practice: Developing appropriate research strategies: No guru, no method. Retrieved April, 2022, from <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
- Ings, W. (2015). The authored voice: Emerging approaches to exegesis design in creative practice PhDs. *Educational Philosophy & Theory*, 47(12) 1277-1290. doi: 10.1080/00131857.2014.974017
- Ings, W. (2018 March). Expanding thought. *NiTRO*, the publication of The Australian Council of Deans and Directors of Creative Arts (DDCA) (<https://nitro.edu.au/>)
- Klein, J. (2010). What is artistic research? *Gegenworte* 23, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Retrieved April, 2022, from <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: arts-based research practice* (2nd ed.). New York, NY: The Guilford Press.
- Ling, L., & Ling, P. (2016). *Methods and Paradigms in Education Research*. IGI Global.
- Manu'atu, L. (2002). Pedagogical possibilities for Tongan students in New Zealand secondary schooling: Tuli Ke Ma'u hono Ngaahi Malie. Unpublished EdD thesis. University of Auckland.
- Manu'atu, L., Taione, M. I., Mabbs, N., Finau, V., & Fihaki, M. (2016). *UikeKātoanga'i 'o e Lea faka-Tonga Tongan Language Week Education Resource 2016*. Tongan Language Week Committee, Kautaha 'Api Fakakoloa, Vahefonua Tonga (Siaola) and Pasifika Education Centre. <https://www.mpp.govt.nz/assets/Uploads/Tongan-Language-Week-resource.pdf>
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. SAGE Publications.
- New Zealand Tertiary Education Commission. (2018). Performance-based research fund (Paper No. 6). <https://www.tec.govt.nz/assets/Consultation-documents-2019/PBRF-SRG-Consultation-Paper-6-Developing-evidence-portfolios-operational-guidance-research-output-component.pdf>
- Rolling, J. H. (2013). *Arts-based research primer*. New York, NY: Peter Lang.
- Scrivener, S. (2002) The art object does not embody a form of knowledge. *Working Papers in Art and Design* 2. https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf
- Shumway, E. B. (1977). Ko e Fakalangilangi: The eulogistic function of the Tongan poet. *Pacific Studies*, 1(1), 25-34. Retrieved April, 2022, from: <https://ojs.lib.byu.edu/spc/index.php/PacificStudies/article/view/8962/8611>
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. London, UK; New York, NY: Zed Books.
- Tavares, T. & Ings, W. (2018). Navigating artistic inquiry in a creative-production thesis: the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso. *Journal of Art, Design and Technology* [DAT], 3 (2), 9-42. <https://ppgdesign.anhembibrasil.com.br/datjournal/index.php/dat/article/view/85/73>
- Te Pou. (2010). *Talking therapies for Pasifika peoples: Best and promising practice guide for mental health and addiction services*. Te Pou o Te Whakaaro Nui. <https://www.tepou.co.nz/uploads/files/resources/Talking-Therapies-for-Pasifika-Peoples-1.pdf>
- Toluta'u, T. K. (2015). *Veitalatala: Mātanga 'O e Talanoa* [Unpublished doctoral thesis, Auckland University of Technology]. Tuwhera, <http://aut.researchgateway.ac.nz/handle/10292/8671>

- Toro-Pérez, G. (2009). On the difference between artistic research and artistic practice. In C. Caduff, F. Siegenthaler, & T. W. Ichli (Eds.), *Art and artistic research* (pp. 30-39). Zürcher Hochschule der Künste; Scheidegger & Spiess.
- Tu'inukuafe, E. (1992). *A simplified dictionary of modern Tongan*. Pasifika Press.
- Tuinukuafe, T., Fifita, T., Hamani, M., Samani, H., Tesimale, J., Kupu, O., & Afeaki-Mafile'o, E. (2012). *Fofola e fala kae talanoa e kāinga: A Tongan conceptual framework for the prevention of and intervention in family violence in New Zealand – Fāmili lelei*. New Zealand Government: Ministry of Social Development.
<http://www.pasefikaproud.co.nz/assets/Resources-for-download/PasefikaProudResource-Nga-Vaka-o-Kaiga-Tapu-Pacific-Framework-Tongan.pdf>
- Ventling, F.D. (2018). *Illuminativa: The reasonance of the unseen* [Unpublished doctoral dissertation]. Auckland University of Technology.
- Vaiioleti, T. M. (2006). Talanoa research methodology: A developing position on Pacific research. *Waikato Journal of Education*, 12, 21-34.
<https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6199/Vaiioleti%20Talanoa.pdf>
- Wood, B. (1998). *Heka he va'a mei popo: Sitting on a rotten branch of the breadfruit tree*: Reading the poetry of Konai Lang Thaman. *Women's Studies Journal*, 14, 7-30.

REFERENCIAS

- Allardice, R. W. (1985). *A Simplified Dictionary of Modern Samoan*. [Pasifika Press]
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*, 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Bolt, B. (2006). *Materializing pedagogies*. Retrieved April, 2022, from https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0015/12381/WPIAAD_vol4_bolt.pdf
- Bolt, B. (2016). Artistic Research as a Performative Paradigm. *Parse Journal*. Retrieved April, 2022, from <http://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>
- Cram, F. (2001). Rangahau Māori: tona tika, tona pono: the validity and integrity of Māori research. In M. Tolich (Ed.), *Research Ethics in Aotearoa New Zealand: concepts, practice, critique* (pp. 35-52). Auckland, NZ: Longman.
- Gray, C. (1996). Inquiry through practice: Developing appropriate research strategies: No guru, no method. Retrieved April, 2022, from <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>
- Ings, W. (2015). The authored voice: Emerging approaches to exegesis design in creative practice PhDs. *Educational Philosophy & Theory*, 47(12) 1277-1290. doi: 10.1080/00131857.2014.974017
- Ings, W. (2018 March). Expanding thought. *NiTRO*, the publication of [The Australian Council of Deans and Directors of Creative Arts](https://nitro.edu.au/) (DDCA) (<https://nitro.edu.au/>)
- Klein, J. (2010). What is artistic research? *Gegenworte* 23, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Retrieved April, 2022, from <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: arts-based research practice* (2nd ed.). New York, NY: The Guilford Press.
- Ling, L., & Ling, P. (2016). *Methods and Paradigms in Education Research*. IGI Global.
- Manu'atu, L. (2002). Pedagogical possibilities for Tongan students in New Zealand secondary schooling: Tuli Ke Ma'u hono Ngaahi Malie. Unpublished EdD thesis. University of Auckland.
- Manu'atu, L., Taione, M. I., Mabbs, N., Finau, V., & Fihaki, M. (2016). *UikeKātoanga'i 'o e Lea faka-Tonga Tongan Language Week Education Resource 2016*. Tongan Language Week Committee, Kautaha 'Api Fakakoloa, Vahefonua Tonga (Siaola) and Pasifika Education Centre. <https://www.mpp.govt.nz/assets/Uploads/Tongan-Language-Week-resource.pdf>
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic research: Design, methodology, and applications*. SAGE Publications.
- New Zealand Tertiary Education Commission. (2018). Performance-based research fund (Paper No. 6). <https://www.tec.govt.nz/assets/Consultation-documents-2019/PBRF-SRG-Consultation-Paper-6-Developing-evidence-portfolios-operational-guidance-research-output-component.pdf>
- Rolling, J. H. (2013). *Arts-based research primer*. New York, NY: Peter Lang.
- Scrivener, S. (2002) The art object does not embody a form of knowledge. *Working Papers in Art and Design* 2. https://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf
- Shumway, E. B. (1977). Ko e Fakalangilangi: The eulogistic function of the Tongan poet. *Pacific Studies*, 1(1), 25-34. Retrieved April, 2022, from: <https://ojs.lib.byu.edu/spc/index.php/PacificStudies/article/view/8962/8611>
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. London, UK; New York, NY: Zed Books.
- Tavares, T. & Ings, W. (2018). Navigating artistic inquiry in a creative-production thesis: the narrative and illustrative potentials of realismo maravilhoso. *Journal of Art, Design and Technology* [DAT], 3 (2), 9-42. <https://ppgdesign.anhembibr/datjournal/index.php/dat/article/view/85/73>
- Te Pou. (2010). *Talking therapies for Pasifika peoples: Best and promising practice guide for mental health and addiction services*. Te Pou o Te Whakaaro Nui. <https://www.tepou.co.nz/uploads/files/resources/Talking-Therapies-for-Pasifika-Peoples-1.pdf>
- Toluta'u, T. K. (2015). *Veitalatala: Mātanga 'O e Talanoa* [Unpublished doctoral thesis, Auckland University of Technology]. Tuwhera, <http://aut.researchgateway.ac.nz/handle/10292/8671>

- Toro-Pérez, G. (2009). On the difference between artistic research and artistic practice. In C. Caduff, F. Siegenthaler, & T. W. Ichli (Eds.), *Art and artistic research* (pp. 30-39). Zürcher Hochschule der Künste; Scheidegger & Spiess.
- Tu'inukuafe, E. (1992). *A simplified dictionary of modern Tongan*. Pasifika Press.
- Tuinukuafe, T., Fifita, T., Hamani, M., Samani, H., Tesimale, J., Kupu, O., & Afeaki-Mafile'o, E. (2012). *Fofola e fala kae talanoa e kāinga: A Tongan conceptual framework for the prevention of and intervention in family violence in New Zealand – Fāmili lelei*. New Zealand Government: Ministry of Social Development.
<http://www.pasefikaproud.co.nz/assets/Resources-for-download/PasefikaProudResource-Nga-Vaka-o-Kaiga-Tapu-Pacific-Framework-Tongan.pdf>
- Ventling, F.D. (2018). *Illuminativa: The reasonance of the unseen* [Unpublished doctoral dissertation]. Auckland University of Technology.
- Vaiioleti, T. M. (2006). Talanoa research methodology: A developing position on Pacific research. *Waikato Journal of Education*, 12, 21-34.
<https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6199/Vaiioleti%20Talanoa.pdf>
- Wood, B. (1998). *Heka he va'a mei popo: Sitting on a rotten branch of the breadfruit tree: Reading the poetry of Konai Lang Thaman*. *Women's Studies Journal*, 14, 7-30.