

## **“Guardare un leopardo da una canna di bambù”: la generazione cinese post-'80 tra individualismo e consumo**

Sara Beretta

**The Self-exhibition: Chinese post '80 generation between individualism and consumption.** *The gap between State's redistributive economy and a new economy of consumption (which is encouraged by the State itself) produced in China a gap that led to two new subjectivities: a reaffirmation of individuality in the network of informal relations, and in parallel a new "free and universal" individual (Yang, 1994, p. 245), a new form of individualism that combines global processes (in particular the culture of consumption) with local practices. The process of individualization of Chinese society, initiated by the economic reforms of the 80s and then by increased social mobility, seems to have been more a social change than a political one. Consumption (and media consumption), is seen as a negotiation, shaped by the socio-political and economic conditions and by the agency of consumers: a practice, a tactics through which individuals can appropriate, negotiate and re-formulate images and meanings.*

**Keywords:** *individualism, consumption, Chinese society*

“...they were the baby busters who followed the baby boomers. [...] Rather than being angry at the system, however, they expressed their distress as tremendous fear and insecurity about either achieving the level of success of their parents or holding on to what they had.”  
(Ortner 2006, p. 83)

La *X Generation* americana della fine del ventesimo secolo è stata angosciata dall'insicurezza: questo è quanto emerge dallo studio di Sherry Ortner (2006) condotto tra soggetti appartenenti a tale generazione. Ortner mette in luce come i suoi interlocutori si riconoscessero nella definizione di *X Generation* e come quindi questa categorizzazione non fosse solo un espediente mediatico e sociale teso ad affrontare le trasformazioni che investirono la classe media bianca, ma anche una condizione percepita e vissuta dagli stessi attori sociali. Al tempo della sua ricerca, l'ansia e l'incertezza erano rivolte alla sfera economica e lavorativa in una situazione di crisi: la riproduzione della piccola borghesia urbana e le relazioni familiari e di genere erano in difficoltà. I media interpretavano la crisi, ma chi erano gli autori delle immagini che ritraevano la *X Generation*, se non i medesimi soggetti coinvolti?

Sentimenti quali insicurezza, ansia e mancanza di senso di appartenenza emergono, con prepotenza e sofferenza, anche nella società cinese contemporanea, in particolare tra i *ba ling hou* (i nati dopo il 1980, figli delle riforme<sup>1</sup> e della pianificazione familiare<sup>2</sup>) o *I-generation* o *Y Generation* (Stanat 2005), etichetta sociale spesso riconosciuta (ed esibita) dai soggetti<sup>3</sup>. Con la transizione in direzione individualizzante della società, in Cina si è resa pensabile la possibilità di una maggior libertà<sup>4</sup> e autonomia, cui però spesso mancano i presupposti sociali per potersi realizzare. Come attraverso la lettura delle rappresentazioni mediatiche e la pratica etnografia Ortner ha messo la *X Generation* in relazione con il cambiamento dei rapporti di classe negli Stati Uniti del “tardo capitalismo”, così le produzioni video e i casi etnografici presentati saranno assunti come strumento di analisi dell’attuale crisi di (auto) rappresentazione della generazione *ba ling hou*.

#### *Video e consumatori: una generazione autoriflettente*

L’immagine - e in particolare l’immagine video - è pervasiva, in Cina come altrove. L’industria televisiva prolifera, quella cinematografica si impone nelle metropoli e nelle città in espansione congiuntamente alla crescita del ceto medio, mentre il mercato della pirateria, nonostante gli sforzi del governo per arginarla, soddisfa la maggior parte della popolazione anche grazie alla Rete. Il consumo e la produzione, amatoriale e semi-professionale, di immagini video digitali nelle grandi città (Pechino, Shanghai) e sulla Rete, offrono un ambito circoscritto e significativo per l’analisi di un fenomeno eterogeneo e di vasta portata.

Oltre a quelle diffuse dai media negli spazi pubblici e privati, altre immagini digitali – fiction, documentari, cartoni animati, video musicali e video satirici,

<sup>1</sup>“Arricchirsi è glorioso”: nel 1978 Deng Xiaoping inaugurò un nuovo corso politico ed economico per la Cina, dopo il decennio di chiusura della Rivoluzione Culturale (1966-76).

<sup>2</sup>La cosiddetta “politica del figlio unico”, avviata nel 1979 e in via di chiusura solo con il 2016, come dichiarato nel corso del Plenum per il XIII Piano Quinquennale (ottobre 2015).

<sup>3</sup>I dati presentati sono stati raccolti e analizzati nel corso della ricerca di campo condotta dall’autrice a Pechino, Shanghai, Nanchino e Kunming tra il 2010 e il 2014, con lo scopo di analizzare le relazioni tra soggettività e immagine nella Cina contemporanea a partire dai video e dalla vita quotidiana di aspiranti registi e videoamatori appartenenti alla generazione dei *ba ling hou*. La ricerca ha preso le mosse dal circuito del cinema indipendente - fatto di film festival e proiezioni informali - per allargarsi alla consultazione di archivi e alla Rete.

<sup>4</sup> Interessante notare che gli informatori parlano di *ziyou* – libertà - piuttosto che di *ge ren zhuyi* – individualismo (note di campo, Beijing, Shanghai, 2011-14).

*cellflix*<sup>5</sup> – sono guardate e condivise da giovani appassionati o aspiranti artisti sugli schermi di smartphone e computer. Si parla a questo proposito con Yu (2009) di *micro - cinema* e con Voci (2010) di *smaller-screen realities*, a indicare generi diversi che condividono il fatto di essere personali, autoprodotti e a basso costo, che oltrepassano quindi il mondo del cinema per diventare una pratica popolare. Inoltre, numerosi sono gli spazi di produzione e fruizione che si creano in circuiti alternativi ai media ufficiali (ovvero nel mercato pirata e in circoli e associazioni private).

Diversamente dai documentari indipendenti prodotti negli anni '90 e nei primi anni 2000 che raccontavano gli anti-eroi emarginati della società, ciò che contraddistingue i *ba ling hou* e i video da loro prodotti e fruiti è il carattere personale delle narrazioni, molto spesso autobiografiche, volte alla ricerca e al divertimento individuali. Un carattere che è strettamente legato al contesto sociale e culturale in cui i soggetti sono nati e cresciuti, laddove l'*empowerment* tecnologico non corrisponde necessariamente a un potere sociale e artistico ma entra a far parte di un più ampio cambiamento culturale che passa anche attraverso i media. Fatta eccezione per i documentari di stampo giornalistico, infatti, grande parte della produzione video in Cina può essere ricondotta all'estetizzazione del quotidiano e dell'economia di consumo (Senaldi 2006; Carmagnola 2006), a quella che Guy Debord ha definito la società dello spettacolo, dove il confine tra “il mondo reale” e le immagini diventa sfumato e “in cui nessuno può più essere riconosciuto dagli altri [e quindi] ogni individuo diviene incapace di riconoscere la sua propria realtà” (Debord 1967, proposizione 217). In tali condizioni, continuava Debord riferendosi al contesto occidentale, “L'ideologia è a casa sua; la separazione ha edificato il suo mondo” (ibidem).

Considerate le dinamiche globali che hanno investito la Cina nell'ultimo decennio, le riflessioni di Guy Debord, e di quanti similmente hanno fatto una critica del capitalismo occidentale con particolare riferimento alle immagini, possono essere adottate come griglia interpretativa per il contesto cinese

---

<sup>5</sup> Video prodotti con telefoni cellulari (Voci 2006; Yu 2009).

contemporaneo, senza ovviamente trascurarne le specificità storico-culturali<sup>6</sup>. Come reazione al potere della società dello spettacolo, Debord e i situazionisti chiamarono all'azione, all'intervento per rompere l'identificazione tra spettatore ed eroe provocandone un moto attivo. Tuttavia, giunti allo "stadio video" (Baudrillard 1989), laddove i mezzi audiovisivi sembrano quasi sostituirsi all'uomo e alla realtà stessa, la spettacolarizzazione della vita nei media e l'azione rivoluzionaria sollecitata da Debord tendono a convergere in una comune ricerca di intrattenimento<sup>7</sup> e godimento mercificato. L'attenzione alle storie individuali che il cinema indipendente<sup>8</sup> cinese opponeva criticamente alle grandi narrazioni delle produzioni ufficiali nei primi anni '90 è oggi un atteggiamento funzionale anche agli interessi della società di consumo. Non si tratta di un ritrarsi intimista nel racconto di sé ma di un doppio movimento: una diversa articolazione sociale della storia e della memoria e una promozione dell'individualità in linea con la politica economica. Economicamente desiderabile, l'individualismo appare però anche politicamente pericoloso, come dimostra l'atteggiamento ambivalente del governo nei confronti delle immagini non ufficiali, tra censura e accettazione. La produzione e la fruizione di tali immagini sono tanto diffuse quanto frammentate e diversificate. I campi d'indagine possibili sono quindi molteplici, laddove individualità e società si incontrano e sovrappongono, soprattutto se si prende in esame l'aspetto soggettivo di consumo e produzione. Per questo motivo, si prenderanno in analisi prodotti autobiografici (Russell 1999) o *first person film* (Renov 2004; Rascaroli 2009), realizzati da giovani registi indipendenti. La lettura dei prodotti video combinata con la ricerca etnografica, ovvero con la conoscenza dei soggetti coinvolti nella produzione e nel consumo di immagini, mette in luce alcune delle possibili articolazioni tra storie individuali e *mediascape* digitali.

Il ritrarsi, almeno apparente, dello stato dalla vita pubblica ha comportato una minor presenza degli apparati socialisti nella quotidianità, dotando gli individui di indipendenza ma privandoli della protezione istituzionale di cui

---

<sup>6</sup>Si veda a questo proposito anche il volume AA.VV., 2011, Chinese Perspective on Zizek & Zizek's Perspective on China, *Positions East Asia Cultures Critique*, Vol. 19, Durham, Duke University Press.

<sup>7</sup>A questo proposito, meriterebbe un'analisi approfondita il video di propaganda lanciato dal governo cinese in occasione del Tredicesimo Piano Quinquennale nel corso del quale, tra le altre cose, è stata presa la storica decisione di interrompere la politica cosiddetta del figlio unico. <https://www.youtube.com/watch?v=LhLrHCKMqyM> (consultato il 29/10/2015)

<sup>8</sup>"Indipendente" qui inteso come autoprodotta e autodistribuita.

beneficiavano nel sistema precedente. Riprendendo Baumann (2001, p. 7), perdere la comunità significa perdere sicurezza: lo sgretolarsi della vita organizzata dal collettivismo a favore di un'individualizzazione della società ha comportato la percezione di una crescente insicurezza. Si riconosce qui con Butler (2005) che le norme che operano come fenomeni psichici, limitando e contemporaneamente producendo desiderio, governano anche la formazione dei soggetti e circoscrivono il dominio di una socialità vivibile, in cui gli attori si muovono e interagiscono dialetticamente. Tuttavia, ricondurre l'autodeterminazione al duplice aspetto di questo processo di soggettivazione metterebbe in ombra il ruolo attivo della soggettività (Ortner 2006; Moore 2007): è infatti nelle pratiche e nelle emozioni dei soggetti che i cambiamenti sociali e gli apparati morali si coalizzano e vengono rielaborati creativamente in nuove forme di coinvolgimento, nelle sfere pubbliche e private e in nuove forme di autorità politica (Biehl, Good, Kleinman 2007). È quanto accade in particolar modo per i giovani nati dopo il 1980 che, rispetto alle generazioni precedenti, dispongono di cospicui mezzi materiali e di informazione, nonché di espressione, attraverso cui reinterpretano cambiamenti sociali e individuali. Ai minori vincoli sociali, tuttavia, corrispondono anche il senso di insicurezza e il desiderio di appartenenza che derivano dalla perdita della protezione delle istituzioni e delle reti che governavano il mondo delle madri e dei padri: la rete familiare e la rete sociale che scandivano le vite nel sistema socialista pre-riforme.

Le storie, vissute e rappresentate, dei giovani registi amatoriali Wu Haohao e Xue Jianqiang, entrambi nati all'inizio degli anni '80 e cresciuti nell'epoca delle riforme, offrono un quadro per mostrare la ricerca di una nuova posizione del soggetto nello spazio sociale. Entrambi hanno allentato i legami con le loro famiglie – da cui però ancora dipendevano economicamente al momento del nostro primo incontro (2010) – e con le istituzioni (nella fattispecie, il sistema dell'istruzione). Entrambi si sono trasferiti a Pechino per sfuggire alla povertà e alle fatiche della provincia dello Shanxi, cercando “il diritto al proprio spazio”, per dirlo con le loro parole, attraverso l'espressione visiva. La loro pratica video pone l'enfasi sull'*azione*, con consapevole riferimento all'*action documentary* di Kazuo Hara, e sulla centralità del sé, con un linguaggio volutamente provocatorio

e un'estetica più che amatoriale. Questo atteggiamento indica l'emergere di una soggettività politica che caratterizza le giovani generazioni cinesi, laddove la politica si declina in una dimensione molto individuale di riflessione e ricerca di diritti e “libertà” (spesso tradotta in termini di consumo), soprattutto in una cruciale fase di passaggio come quella tra l'adolescenza e la maturità. Entrambi, infine, considerano l'azione filmica come un modo per interagire con la società, un modo diretto poiché scelgono di essere autori e soggetti delle loro opere. Come schematizza il critico Wang Xiaolu (2011), non si concepisce più il film o il documentario quale “quieta osservazione” (*jingguan*) come fu agli inizi, ma come partecipazione: se le immagini degli anni novanta e duemila erano state critiche, con un linguaggio astratto, ora si fa un uso squisitamente personale del materiale video e si dà ampia mostra di sé, addirittura estremizzando l'individualità.

*Sindrome marziana: Xue Jianqiang*

*Martian Syndrome* (Xue Jianqiang, 2010) è la storia di una notte. Siamo a Caochangdi (un villaggio alle porte di Pechino divenuto distretto artistico) e Xue Jianqiang cammina per le strade semideserte con un amico per far visita all'artista Xiaodong. Il video è in bianco e nero, le inquadrature sono un prolungamento dei gesti e degli sguardi di Xue, ora incerti ora improvvisi.

Arrivati davanti alla porta di Xiaodong i due incontrano un ragazzo: vorrebbe entrare anche lui, ma Xiaodong non gli apre. Xue e l'amico gli chiedono chi sia e che cosa ci faccia lì: dice di chiamarsi Wang Xi, ha eluso le guardie del *compound* dicendo che Xiaodong l'aspettava, ma ora, dopo ore che bussa alla porta, le luci in casa si sono spente e di Xiaodong non c'è ombra. Il ragazzo sembra sconvolto, è affamato e confuso. Quando si accorge della DV-camera di Xue gli chiede se stia filmando: “solo il suono”, risponde lui mentendo. Quello si tranquillizza e comincia a dire che viene da Marte, che è arrivato a Pechino da una cittadina dello Henan per trovare la sua strada, ma che una volta qui tutti, anche i vecchi amici, gli hanno voltato le spalle.

*“Guardare un leopardo da una canna di bambù”:  
la generazione cinese post-'80 tra individualismo e consumo*



Martian Syndrome, Xue Jianqiang.

È arrabbiato, disilluso, rimpiange il tempo di quando era piccolo, quando c'erano dei valori e “Tutti erano gentili, e anche io lo ero. Ora non lo sono più [...] La gente non esprime i propri sentimenti direttamente, fingono di essere civili e in realtà sono solo freddi”. È confuso e Xue cerca di tranquillizzarlo, dicendogli che anche lui viene da Marte, sa di che cosa sta parlando.





Allora viene fuori che il ragazzo aveva fatto visita a Xiaodong anche il giorno prima e quello prima ancora: gli chiede da mangiare, non si capisce se in cambio di favori sessuali. Il quadro si fa più chiaro quando la porta si apre e Xue e il suo amico entrano, trovando Xiaodong terrorizzato, fuori di sé, in preda a una crisi di nervi. Si dice assillato da Wang Xi, ossessionato, non vuole che si accendano le luci e piange convulsamente. Nota la telecamera di Xue, ma non ne è turbato: “Puoi filmare al buio con quella? È avanti!”. Nel corso del lungo sfogo di Xiaodong, in cui non si capisce se sia emotivamente sconvolto per via dell’insistenza di Wang Xi o della presunta relazione sessuale con lui, questi batte violentemente alla porta chiedendo di Xue Janqiang: vuole la cassetta con il filmato. Xue gli risponde di non aver filmato nulla, di andarsene o avrebbe chiamato la polizia, e nel montaggio inserisce il flash back in negativo di quando il ragazzo già aveva chiesto spiegazioni in merito alla DV-camera. Wang Xi diventa aggressivo, parla di rispetto e violazione dei diritti: Xue gli fa notare come anche lui stia violando i diritti di Xiaodong, chiedendo del cibo da ore alla sua porta. “Anch’io vengo da Marte”, gli dice “e lo so bene. Non ti lamentavi che la gente a Pechino è falsa mentre tu sei candido? Beh, filmare quanto succede è candido e schietto”. La discussione tra i due si fa sempre più accesa, fino a quando Xue posa la DV-camera, l'inquadratura si fa fissa e solo i suoni concitati ci dicono che i due si stanno picchiando. Poi Xue raccoglie la videocamera e rientra. Si vergogna di quello che ha fatto, non voleva colpirlo ma scherzando dice che “Questo è un *action film* (*xingdong dianying*), un nuovo genere in cui il regista deve interagire con gli eventi che sta filmando”, dice a Xiaodong.



“Guardare un leopardo da una canna di bambù”:  
la generazione cinese post-'80 tra individualismo e consumo



Questi, ormai tranquillizzato, parla a lungo con Wang Xi attraverso la grata della porta, entrambi soli e in cerca di un modo per comunicare.

Xue non è diverso dal “marziano” e, come loro, Xiaodong: la solitudine e la mancanza di comprensione e comunicazione sono quello che li accomuna, marziani nello spazio iper-socializzato ma estremamente solitario di Pechino.

#### *Kun 1: Action*

*Kun 1* (Wu Haohao, 2008) è un diario che racconta per immagini gli anni dell'università a Chongqing e Taiyuan, rivisti e decostruiti da Wu Haohao ormai a Pechino. Come mi avrebbe spiegato in seguito, *Kun* - il titolo di tutta la serie dei suoi film e che era diventato un simbolo, inizialmente era un omaggio alla ragazza di cui era innamorato (Kun appunto), che lo lasciò per trasferirsi a studiare in Inghilterra e a cui Wu voleva dimostrare di essere in grado di diventare regista, nonostante fosse rimasto in Cina.

Nella prima inquadratura siamo a Songzhuang, villaggio dove si raccolgono artisti di vario genere, alla periferia di Pechino e al centro del mondo grazie al

computer: Wu Haohao ci introduce nella sua stanza, dove siede alla scrivania intento all'editing, ad “agire” perchè “Quando guardi a te stesso, capisci il mondo e te stesso”.



La prima parte del film raccoglie frammenti di girato che coprono il corso degli anni trascorsi a Chongqing: i giorni sono narrati in prima persona e (de)costruiti attraverso il montaggio, raccontato nel momento in cui avviene e commentato dallo stesso Wu. Si ritrae annoiato sul letto, per i corridoi del dormitorio universitario, affacciato alla finestra della camera uguale a tutte le altre e guarda la distesa di alti palazzi e finestre anch'esse tutte uguali tra loro che si perdono nell'orizzonte delle strade di Chongqing. La sua fissazione per la sessualità, elemento che tornerà a più riprese non solo in *Kun I* e negli altri film ma anche nella vita quotidiana, è subito esplicito nella rappresentazione ostentata del proprio corpo messo in scena nudo e seminudo, esibito per il pubblico: la videocamera diventa strumento di mediazione e specchio, senza pudori in quello che Berry (2010) chiama “*electronic elsewhere*”. Protagonista di autoetnografia, Wu è soggetto che guarda, che si rivede nel montaggio e che viene guardato: “guardando al mondo, mi conosco meglio”, provando a decostruire (perché “tutto è decostruzione”) con lo sguardo prima e con il montaggio poi se stesso e le sue relazioni. Il disagio di sentirsi soli in prigione nel dormitorio universitario, nonostante l'illusione dell'apertura sul mondo data dalla più grande finestra della Rete ha il viso di Wu, immortalato nello schermo del computer. “È chiaro che in

questa situazione i film sono ormai senza alcun valore, è ora di iniziare un *action film*. Fare azioni immediate quando affrontiamo la realtà, ma i film possono solo registrare queste azioni”. La videocamera è anche un modo per uscire dal dormitorio e dalla solitudine opprimente, per sentirsi coinvolti (anche politicamente) con l'esterno: “Solo le azioni sono in grado di rompere i confini. Ora le nostre vite sono decadenti. Una forza agente e la sua controforza interagiscono perfettamente”.

Con la prima “azione” Wu Haohao espone la poetica di Godard alla sua classe di teoria del cinema nel corso di una lezione: un compagno, seguendo le sue indicazioni, rivolge l'obiettivo ai volti degli studenti con sguardo quasi scientifico, cogliendone le espressioni annoiate, indifferenti, assenti. La voce fuori campo di Wu Haohao commenta: “Non ho compagni qui [*tongzhi*], è una lotta ma io voglio agire. Possiamo vedere quanto siano brutte questa ristrettezza e la solitudine, e questa è la Cina. Io e Godard siamo compagni [*tongzhi*]”. Inizia quindi una serie di sistematiche azioni di critica rivolte alle persone a lui vicine: a partire dal suo compagno di dormitorio, che trascorre le giornate al computer ammettendo pigrizia e inettitudine perché “avevo delle aspettative e sono state tutte disilluse”, Wu prosegue intervistando una coppia di amici, un'artista di Songzhuang, due ragazze e un cantante rock. Richiamando il cinema vérité, coinvolge i protagonisti nel processo del film e nel racconto di sé, partecipando come autore, spettatore ma anche come protagonista di quelle contraddizioni che lui stesso vive: l'azione di critica, quindi, diventa auto-critica.

I casi di Xue Jianqiang e Wu Haohao sono in relazione con il più ampio scenario della soggettività pubblica vissuta e agita dalla loro generazione, caratterizzata da desiderio (Rofel 2007) e da una nuova forma di individualismo, qui nella dimensione relazionale e pubblica. Nonostante si tratti di esperienze individuali, infatti, rappresentano una base di analisi per le problematiche affrontate dalla generazione cui appartengono, come emerso anche in occasione di dibattiti post-proiezione e confronti con alcuni coetanei nel corso di film festival e incontri informali. Da un lato Xue Jianqiang e Wu Haohao testimoniano il senso di abbandono, dall'altro lo spirito di ricerca che la svolta neo-liberale (politica, economica ed etica) ha comportato. Alla frustrazione causata dall'impotenza,

entrambi reagiscono filmando provocatoriamente la quotidianità, estremizzando gli incontri con la presenza della telecamera, irrompendo nello spazio con la loro voce. Lo spazio, quello dei luoghi di origine e di Pechino, è la cornice in cui si rappresentano e costruiscono relazioni, spesso proprio grazie – e a causa della – telecamera. Quali sono le implicazioni politiche e sociali dell’appropriarsi dello spazio filmando? Che cosa comporta l’immagine, sul piano individuale e relazionale?

*Autoetnografia: ovvero, l'individu(alism)o si mette in mostra*

Nei video di Wu Haohao e Xue Jianqiang ritroviamo alcuni aspetti dell’autoetnografia analizzata da Russell (1999) e soprattutto le caratteristiche che Rascaroli (2009) attribuisce al *first person film*, ovvero il fatto di essere artefatti fortemente metalinguistici, autobiografici e riflessivi, che esplicitano la figura dell’autore extra-testuale ben definita nell’articolare un punto di vista altamente soggettivo. Soprattutto, interpellano lo spettatore (ibidem, p. 3). Wu e Xue mettono in luce come la frammentazione dell’esperienza che deriva dall’insicurezza e dalla fluidità del vivere postmoderno possa cercare unità nel raccontarsi attraverso il video. Una pratica, un *autobiographical outbreak*<sup>9</sup> (Renov 2004, p. xxii) che ha investito i media e la video arte occidentali a partire dagli anni '80 e '90, fino alle contemporanee estremizzazioni agevolate dalle nuove tecnologie portatili, dalla televisione e dalla Rete, dove la produzione video si fa sempre più un’attività privata e vernacolare. Tale fenomeno assume declinazioni e implicazioni peculiari nel caso cinese, in particolare qualora ci si rivolga a due delle sue principali caratteristiche: la riflessività e le soggettività che rappresentano e si rappresentano in video. Parafrasando Russell (1999), l’autoetnografia è un viaggio verso il Sé, caratterizzato dalla dimensione processuale e di ricerca.

---

<sup>9</sup> Micheal Renov ripercorre la svolta verso il soggetto ('turn to the subject', p. xi) nelle produzioni di documentari a partire dagli anni '90, suggerendo le influenze delle nuove tecnologie sui video autobiografici e l’importanza di considerare immagini prodotte amatorialmente. Sebbene il suo studio si concentri prevalentemente su prodotti americani, le sue riflessioni sono risultate pertinenti anche nel contesto analizzato, soprattutto in relazione al rapporto tra soggettività e partecipazione politica.

Se l'identità, come l'autenticità, emerge da una mancanza piuttosto che da una completezza, e quindi parliamo con Stewart Hall (1992) piuttosto di identificazione, i processi e i modi di costruzione di questa identificazione diventano parte costitutiva dei soggetti che ne risultano e l'autobiografia filmica diventa una forma e modalità di guardare e rappresentarsi, una messa in scena della soggettività. E per questo è importante guardare agli autori extra-testo, non solo alle loro performance in video ma anche alle loro pratiche quotidiane, abbracciando la proposta metodologica di Rascaroli (2009) che individua le strategie e le rappresentazioni messe in atto nel testo ma ampliandola con la pratica etnografica, che coinvolge gli attori fuori dal e in relazione al testo stesso, poiché i media giocano un ruolo importante nella definizione di significati e percezioni ma sempre in relazione con i contatti reali e con i corpi fisici. Come l'*accented cinema* (Naficy 2001), i *first person film* non narrano necessariamente esperienze autobiografiche ma sono autobiografici nella misura in cui cercano di usare il video come mezzo di espressione e allo stesso tempo per stabilire un contatto diretto con lo spettatore (*interpellation* seguendo la definizione di Rascaroli 2009, p. 15), esplicitando la presenza di un'autorialità soggettiva.

Guardando alla *Cronaca berlinese* di Walter Benjamin, Russell evidenzia come attraverso la scrittura autobiografica emerga un senso del sé radicato nell'esperienza e nell'osservazione: l'identità socialmente costruita (identificazione) si ritrova nei movimenti degli altri, nella topografia urbana e nei gesti quotidiani, come sembra ribadire Xue Jianqiang tanto nei video quanto nelle pratiche. E il *commitment to the actual* (Fischer 1986) dell'autobiografia come tecnica di autorappresentazione, arte della memoria, una sorta di etnografia postmoderna come critica culturale, rivela la consapevolezza che la propria storia personale è implicata in formazioni sociali e processi storici più ampi, come nel caso di Wu Haohao. L'autoetnografia diventa allora veicolo e strategia per mettere in discussione forme di identità imposte ed esplorare le possibilità discorsive di soggettività inautentiche (Russell 1999, p. 178), un modo per esplorare identità frammentate e disperse e quindi cercare protezione nell'arte della memoria. Ma quanto questa pratica costituisce un riscatto di soggetti (che si percepiscono come)

marginali e quanto invece non si incorre nel *self-fashioning* (Clifford, Marcus, 1997), nell'estetica del narcisismo (Krauss 1976), nel godimento mercificato?

Le considerazioni di Rosalind Krauss sulla video arte occidentale degli anni '70, e in particolare su quelle opere che giocavano con gli effetti di riflesso e riflessività del video, mettono in evidenza alcuni aspetti significativi anche nelle produzioni di Wu e Xue, ovvero la centralità del narcisismo e della corporeità. L'esposizione del corpo come messa in scena del sé vorrebbe rompere con il testo della realtà per sostituirlo con uno specchio, quello del video: ora con una riflessione (producendo una simmetria esterna), ora con una riflessività, strategia che crea asimmetria con l'originale.

Ed è proprio la riflessività che creerebbe una frattura tra due entità, il soggetto fuori e dentro lo schermo, e che permetterebbe una reciproca comprensione. Krauss rilegge Lacan, come farà approfonditamente Metz (1992), per l'analisi del sé e dell'Altro nel video. Come nel rapporto psicoanalitico, il soggetto realizza di non essere altro che una costruzione dell'Immaginario e nel ricostruirsi si ritrova definito nell'alterità. Il sé si scopre quindi come un oggetto costruito, che si mette allo specchio in una condizione di narcisismo frustrato, perché sarà solo il riconoscimento dell'altro a dargli legittimità. “Un'alterità che consiste nel costitutivo e reciproco compenetrarsi di soggettività e socialità entra definitivamente come fattore essenziale nella dinamica del riconoscimento” (Butler 2006, p. xi): Wu e Xue si identificano nel sentirsi negati dalla società, pur cercandone il riconoscimento. I soggetti si ri-vedono attraverso il duplice punto di vista di autori e spettatori: spettatori di se stessi, dell'autorappresentazione che funge da riconoscimento; autori guardati dagli spettatori, gli “altri” che vedono, giudicano e riconoscono le loro storie così come presentate in video.

Nel rapporto tra paziente e analista, il primo prende coscienza della propria temporalità reale attraverso la riflessività: vede infatti la distinzione tra la sua soggettività vissuta, la soggettività parlata e l'analista in ascolto - parte egli stesso, in quanto alterità, della costruzione del soggetto. Allo stesso modo l'artista (l'autore video) costruisce la sua soggettività, ovvero riconoscendo la sua indipendenza materiale e storica dal video. La dimensione triplice si ritrova nell'identità degli autori di *first person film* che, secondo Russell (1999, p. 277),

sono allo stesso tempo *speaker*, *seer* e *seen*, cui si aggiunge l'identità fuori dal video e il ruolo degli spettatori interpellati. Rimanendo nel mondo dell'arte, Krauss (1976) sostiene che il narcisismo qui deriverebbe dal legame tra l'istituzione di un sé formato dalla rappresentazione video e dal necessario riconoscimento mediatico che legittima l'esistenza dell'opera (e del soggetto): il sé è creato attraverso il feedback dell'immagine. E qui ritroviamo una motivazione forte alla base della pratica video dei *ba ling hou*: filmarsi per affermare una presenza, esperita col corpo nella società e nello spazio. Sia Wu Haohao sia Xue Jianqiang si rappresentano come corpi, trasformano il mondo vissuto in immagini da abitare e si relazionano agli altri quasi sempre in forma alienata, estranea (la sindrome marziana di Xue, l'estraneità di Wu nell'accademia e con gli amici), in video come nel quotidiano. L'essere *out of place* (Schein 2002, p. 190) ha una dimensione sia soggettiva sia sociale: da un lato, è una condizione imposta dalle autorità (giovani migranti senza un posto nella società); dall'altro, è una struttura di sentimento imposta dalla ricezione sociale degli altri in un luogo (nella città d'origine, all'università, a Pechino). L'immagine viene spazializzata, costituisce un modo per rielaborare il senso di alienazione, la sfera pubblica dove rendersi visibili, un veicolo per la performance dell'identità, frammentata insieme con la memoria nel collage non lineare costruito con il montaggio. La narrazione, qui per immagini, diventa una macchina per la costituzione del soggetto: mediando tra il sé e la società, organizza gli eventi secondo l'interpretazione individuale e crea un continuum tra il presente, il passato e l'immaginario. E in tale processo costruisce anche l'identità, con riflessività e autoconsapevolezza. La voce dell'immagine sarebbe allora occasione per emanciparsi dalla descrizione autoritaria e dare spazio e libertà all'auto-rappresentazione: attraverso il video, l'*agency* - i modi di soggettivazione che cambiano insieme con le trasformazioni sociali - si esercita nello spazio della fantasia e del desiderio, tra conformità e resistenza (Moore 2007). Il sé narrativo (ibidem), ovvero l'immagine personale mostrata, non rimane immutato ma si trasforma in relazione ai contesti e agli altri attori.

Perché quindi i *first person film* di Wu Haohao, di Xue Jianqiang e delle loro coetanee e coetanei possono essere letti come effetti (ed elementi di analisi) di cambiamenti in atto nella società cinese? Se il *first person film* ha la qualità di

rendere esplicito il pensiero sociale nel suo processo (Rascaroli 2009), allora l'osservazione della (auto)rappresentazione dei soggetti, in video e fuori dal video, può dare indizi per comprendere processi più ampi.

*Una nuova socialità: una rete smagliata*

Mayfair Yang, nella sua ricerca storicamente profonda ed etnograficamente densa, dichiara di voler prendere le distanze da quell'antropologia che voleva una categoria della persona stabile, circoscritta entro una singola formazione culturale, uniforme e omogenea (1994, p. 299). Nel suo studio si avvicina quindi alla posizione di quanti, come Geertz (2002), Clifford e Marcus (1986), Marcus e Fischer (1985) e Ortner (1999), favoriscono la valorizzazione dei soggetti come conflittuali, coesistenti e multipli, in un'alternanza e sovrapposizione di livelli di modernità e tradizione. Tuttavia la sua analisi rischia di fotografare un sistema di pratiche, quello delle *guanxi*<sup>10</sup>, come ugualmente immutabile nel tempo, identificando una persona come definita nei termini di relazioni e ruoli. Ma le persone che agiscono come uomini, donne, figli e figlie, sottolineano Dirks, Eley e Ortner (1994, p. 4), non solo interpretano ruoli funzionalmente definiti, ma rinegoziano questioni di potere e di autorità. Quindi la frammentarietà e storicità dei soggetti, che Yang analizza dall'epoca pre-socialista a quella immediatamente successiva alle riforme, sono due caratteristiche fondamentali per l'analisi contemporanea. Lo scarto tra l'economia redistributiva dello stato e una nuova economia di consumo (che lo stesso stato incoraggia) ha prodotto un interstizio in cui sono emerse due nuove soggettività: accanto a una riaffermazione dell'individualità nella rete di relazioni informali (*guanxi*), Mayfair Yang riconosce l'emergere di un'altra soggettività, quella che definisce dell'individuo "libero e universale" (Yang 1994, p. 245).

Il soggetto umanista in Cina ha le sue radici nel Movimento del 4 maggio 1919 e ritornò prepotentemente negli anni '80 quando la gioventù urbana, non solo intellettuale ma di diverse provenienze sociali, si appellava all'individualità (*ziwo*

---

<sup>10</sup> Con Mayfair Yang (1994) identifichiamo le *guanxi* (lett. relazioni) come un corpus di discorsi e pratiche "minori" (ibidem: 48) e pervasive che si vogliono indipendenti dai principi dello stato e, allo stesso tempo, sono rimanenza del sistema tradizionale. Si tratterebbe, sostiene Yang richiamandosi a De Certeau, di contro-etiche che permetterebbero di fare spazio al privato e al personale in una sfera pubblica monopolizzata dallo stato.



*zhuyi*) e all'umanesimo (*rendao zhuyi*), concetti che si richiamavano non solo alla modernizzazione occidentalizzante voluta dal Movimento del 4 maggio, ma anche all'antica tradizione confuciana che richiedeva la coltivazione del sé morale, attraverso il rispetto di sé (*zi zun*), l'autostima (*zi xin*) e l'autodeterminazione (*zi zhu*)<sup>11</sup>. Dall'etnografia condotta da Yang negli anni '80 fino all'epoca delle riforme, il nuovo sé, espresso affermativo come *me stesso* (*ziwo*), e non più come un *io* (*wo*) riconducibile a una rete di relazioni, si esprimerebbe attraverso la moda e “l'amore libero” (*ziyou lianai*), come emerge anche dai lavori di Rofel (2007) e Schein (2002, 2005). Una fissazione, quella per la promiscuità, che ritorna con insistenza anche nei video, e nelle pratiche, dei *ba ling hou*. I “soggetti desideranti” operano apertamente per un interesse personale – sessuale, materiale e affettivo, laddove il desiderio, un ampio spettro di aspirazioni, bisogni e speranze, sarebbe una pratica culturale in cui stato e cittadini riconfigurano le loro relazioni. Le interviste condotte e la ricerca sul campo sembrano confermare il paesaggio urbano emotivamente liberato riportato da Lisa Rofel (la quale individua una transizione da *sixiang*, coscienza partecipativa, a *ganjue*, il sentire [2007]), dove “diventa molto difficile riferirsi al desiderio senza prima interrogarsi su quale sia il discorso storico che produce questo fenomeno nella sua specificità” (Butler 2009, p. x). Ma se da un lato si riconosce il legame con il progetto neoliberista dell'era post-socialista, dall'altro emergerebbe una più profonda problematizzazione a livello individuale, non riconducibile alle sole strategie di governamentalità. Le frizioni, derivate dall'incontro con un nuovo assetto culturale e con la globalità, danno luogo a rielaborazioni creative del desiderio (Tsing 2005).

Il processo di individualizzazione della società cinese, avviato dalle riforme economiche degli anni '80 e quindi da un'aumentata mobilità sociale, ha costituito un cambiamento più sociale che politico. *L'enterprising self* (Rose 2007) si esprime nel quotidiano col consumo e con una sensibilità post-socialista che porta

---

<sup>11</sup> Le norme confuciane per la rettitudine morale prendevano le mosse da due caratteristiche fondamentali: il rispetto degli altri e il rispetto di sé (Granet 2004, p. 363). Coltivarsi per essere un uomo retto non era un semplice dovere di morale personale: “L'uomo educato coltiva la sua persona e di conseguenza sa rispettare gli altri”. L'individuo, specifica Granet (ibidem, p. 365) non è mai distaccato dai gruppi cui appartiene, ma si coltiva in relazione ad essi.

all'esplicitazione di desideri incentivati dalle allegorie pubbliche cui i media partecipano in un governo che si esercita attraverso la libertà (Foucault 1993; Ong 2005; Rose 2007). L'*enterprising self* non è più limitato alle élite urbane, ma si fa evidente soprattutto tra i giovani delle province minori che, come Wu e Xue, migrano nelle grandi città in cerca di fortuna e di riconoscimento, pur facendo parte di quelli che Yan Yunxiang (2009) definisce *Neet: not employed, educated, trained*. Con la loro corsa verso comfort materiali e interessi individuali, i *Neet* cercano di colmare il vuoto creato nella vita pubblica dalle riforme economiche. I cambiamenti degli anni '80, infatti, hanno comportato lo scioglimento (*songbang*) dei legami tra l'individuo e il sistema collettivo, aprendo nuovi orizzonti per le aspirazioni di vita, anche tra i giovani delle province e dei villaggi che imitano gli stili di vita urbani. Non si tratta tuttavia di una controcultura, di un movimento illuminista (Yang Guobin 2009) com'era stato negli anni '80, quanto piuttosto di un set di comportamenti influenzato da informazioni e immagini passate dai mass media e dalle esperienze di vita urbana, vissute o riportate. Questa *managed individualization* (Yan 2009, p. xxix) ha comportato un'*agency* individuale che paradossalmente non ha condotto all'indipendenza dei giovani, quanto piuttosto a una crescita della loro dipendenza dal supporto finanziario dei genitori, cosa che non sembra imbarazzarli (sebbene non fosse un argomento di cui parlavano volentieri, né nel corso di interviste né attraverso questionari). I *Neet* la considerano una condizione dovuta, percepita come un diritto nella loro attuale ricerca di libertà personale e realizzazione individuale.

L'ideologia socialista è divenuta insostenibile nell'era post-socialista e, rispetto al passato, nella Cina urbana contemporanea c'è un crescente interesse per i diritti individuali ma, mancando il senso di un bene comune di appartenenza, l'interpretazione egoistica dell'individualismo occidentale si risolverebbe in quello che Yan chiama *uncivil individual* (ibidem, p. xxxii). Se la pratica del *first person film* potrebbe rappresentare una forma di partecipazione sociale nello spazio pubblico (come nel caso di *Criticizing China* di Wu Haohao), quando confrontata con i discorsi e le pratiche degli autori/protagonisti sembrerebbe piuttosto rimanere confinata nell'individualità e nell'interesse personale (nell'*uncivil individual*) poiché, come ritornava prepotentemente nelle parole dei miei

*“Guardare un leopardo da una canna di bambù”:  
la generazione cinese post-'80 tra individualismo e consumo*

interlocutori, quello che si cerca è il riconoscimento dei propri diritti e il perseguimento dei propri interessi, non del bene condiviso: il video, come sostiene Fulvio Carmagnola (2015) è un dispositivo ambiguo. Quello che cambia profondamente è invece la relazione tra individuo e stato: la protezione della tradizione, della famiglia e della comunità è venuta a mancare perché queste istituzioni non hanno accompagnato il mutamento. Si diventa così sempre più autonomi, ci si confronta tra individui e non come appartenenti alla famiglia, alla *danwei* o alla comune. Gli individui si relazionano sempre più a sconosciuti, al di fuori delle cerchie di relazione, e si sentono quindi soli in una Cina neo-liberale che ha dato autonomia ma non offre protezione sociale e senso di appartenenza.

#### *Osservazioni conclusive*

Attraverso i media, società e soggetti si rendono immaginabili e cercano di comprendersi in una forma di rappresentazione esterna. Quando in Cina emerse il cinema indipendente negli anni '90 del Novecento, l'espressione individuale per mezzo dell'immagine video sembrava un progetto utopico perseguito da giovani intellettuali. Oggi le videocamere digitali e gli *smaller screen*, accessibili e semplici all'uso, offrono la possibilità di consumare e produrre immagini individualmente: la potenzialità del medium, entrato nella routine quotidiana, va quindi riletta e ripensata alla luce della sua diffusione e del consumo che ne fanno gli attori sociali (Ginsburg 1994; Miller 1995, 2005). La sfera culturale non solo è il luogo per la costruzione di significati sociali ma anche il punto nodale per inquadrare politiche identitarie, specialmente in relazione all'appartenenza, minacciata da incertezza e conflitti (Moore 2007). Come la *X Generation* americana degli anni '80 si sentiva minacciata dallo sfumare del benessere che aveva ammorbidito la vita dei suoi genitori, facendoli riconoscere in un'agiata classe media, così la *generazione post '80* nella Cina post-riforme si trova impreparata al nuovo benessere, in cui ancora non sembra trovare significati di appartenenza.

Wu Haohao e Xue Jianqiang, nella semplicità della loro quotidianità pechinese, godevano degli aiuti economici delle famiglie rimaste in provincia, cenavano fuori casa, frequentavano le biblioteche e i bar come i giovani

benestanti della città. Le giornate vissute non differivano da quelle raccontate in video, negli incontri e nei vuoti di solitudine, nelle frustrazioni e nelle aspirazioni, terreni nuovi per dimostrare soggettività e nuove forme di *agency*. Dalla loro esperienza emerge come i media non solo abbiano un ruolo nel costruire identità sociale ma offrano rappresentazioni delle identità culturali, possano costituire una nuova sfera per la memoria sociale collettiva e, soprattutto, possano essere un modo per i giovani per documentare l'esperienza sociale. Le storie raccontate, infatti, non sono solo il *first person film* dei protagonisti, ma ritraggono il quotidiano dei loro cerchi relazionali, della città (e della società) che muove intorno e delle famiglie rimaste lontano<sup>12</sup>.

La pratica video, insieme alle storie di vita quotidiana degli autori, potrebbe allora essere un testo culturale per interpretare contesti politici ed economici, in questo caso nella Cina urbana contemporanea: si tratta di rappresentazioni culturali che possono fornire trascrizioni sociali nascoste dell'esperienza dei giovani. C'è quindi una profonda prossimità tra le storie di ogni giorno della gente comune che raccontano e le esperienze sociali ordinarie di chi li guarda.

I consumatori attuali sono il risultato della promozione dell'individualità e dell'individualismo che si sono accompagnati alla modernizzazione e all'affermazione dell'economia capitalista, di cui godono i benefici materiali rispetto ai propri genitori. I soggetti tuttavia, proprio grazie ai mondi immaginati aperti dalla tecnologia, "onnipresente, minacciosa e capacitante" (Strathern 1996) mettono in discussione quella stessa struttura, trovando interstizi per narrare e narrarsi. L'immagine video, in questo senso, offre uno sguardo particolareggiato sul quotidiano e sulla società, una visione di prospettiva e di dettaglio, come "guardare un leopardo da una canna di bambù"<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> È il caso, per esempio, dei cortometraggi *Three Small Animals 1, 2* e del lungometraggio *Three Small Animals 3* (*San zhi dongwu*, 2007, 2009, 2011) in cui Xue Jianqiang ritrae le giornate di cugini e giovani compaesani rimasti nel suo paese natio.

<sup>13</sup> "Guan zhong kui bao": proverbio cinese che indica una visione particolareggiata, ma limitata, di un tutto. Il detto viene qui utilizzato nell'accezione adottata da Qiu Jiongiong, artista e regista, nel corso di un'intervista (registrazioni di campo, Pechino, agosto 2011), ovvero come una visione specifica e particolareggiata di un insieme.

### Riferimenti bibliografici

- Baudrillard, J., 1989, *Videosfera e soggetto frattale*, in AA. VV., *Videoculture di fine secolo*, Liguori, Napoli, pp. 29 sgg.
- Bauman, Z., (2000) 2003, *Modernità liquida*, Laterza, Roma – Bari.
- Biehl, J., Good B., Kleinman, A., eds., 2007, *Subjectivity: ethnographic investigations*, University of California Press, Berkeley and London.
- Butler, J., (1997) 2005, *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma.
- Butler, J., (1987) 2009, *Soggetti di desiderio*, Bari, Laterza.
- Carmagnola, F., 2006, *Il consumo delle immagini. Estetica e Beni Simbolici nella Fiction economy*, Mondadori, Milano.
- Carmagnola, F., 2015, *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano.
- Clifford, J., and G Marcus G., (1986) 1997, *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma.
- Debord G., (1967) 1995, *La società dello spettacolo*, Millelire Stampa Alternativa, Viterbo.
- Dirks, N., Geoff Eley, Sherry Ortner, eds., 1994, *Culture/ Power / History*, Princeton, Princeton University Press.
- Fischer, M., 1986, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, in James Clifford and George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 194-233.
- Foucault, M., (1975) 1993, *Sorvegliare e punire – Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Geertz, C., 2002, *An Inconstant Profession: The Anthropological Life in Interesting Times*, in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 31 (2002), pp. 1-19.
- Granet, M., (1934) 2003, *Il Pensiero Cinese*, Adelphi, Milano.
- Hall, S., Jefferson, T., Clark, J., Roberts, B., (1976) 1992, *Subcultures, cultures and class*, in Stuart Hall and Tony Jefferson, eds., *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, London and New York, Routledge. pp. 3-59.
- Krauss, R., 1976, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in *October*, Vol.1, pp. 50- 64.
- Marcus, G., M. Fischer, (1986) 1998, *Antropologia come critica culturale*, Meltemi, Roma.
- Moore, H., 2007, *The Subject of Anthropology. Gender, Symbolism and Psychoanalysis*, Polity Press, Cambridge.
- Naficy H., 2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton.
- Ong, A., (2003) 2005, *Da rifugiati a cittadini. Pratiche di governo nella nuova America*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ortner, S., 2006, *Anthropology and Social Theory*, Duke University Press, Durham.
- Ortner 1999, *The fate of culture: Geertz and beyond*, Berkeley, University of California Press.
- Rascaroli, L., 2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and The Essay Film*, Wallflower Press, London & New York.
- Renov, M., 2004, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

- Rofel, L., 2007, *Desiring China – Experiments in Neoliberalism, Sexuality and Public Culture*, Duke University Press, Durham.
- Rose, N., 2007, *The Politics of Life Itself*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Russell, C., 1999, *Experimental Ethnography*, Duke University Press.
- Schein, L., 2002, Intervention, in Xin Liu, ed., *New Reflections on Anthropological Studies of (Greater) China*, Berkeley, University of California Press. pp-186-192.
- Stanat, M., 2005, *China's Generation Y*, New Jersey, Homa and Sekeys Books.
- Strathern, M., 1996, *Cutting the Network*, in *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 2, N. 3, pp. 517-535.
- Tsing, A., 2005, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Princeton University Press.
- Voci, P., 2010, *China on Video: Smaller-Screen Realities*, Routledge, Londra.
- Yan, Y., 2009, *The Individualization of Chinese Society*, Berg, Oxford.
- Yang, Guobin, 2009, *The Power of the Internet in China. Citizen Activism online*, Columbia University Press, New York.
- Yang, Mayfair Mei-Hui, 1994, *Gifts, favors, and banquets : the art of social relationships in China*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- Yu, Haiqing, 2009, 'Just Like Eating Chocolate': A reflection on China's DV culture, in *Journal of Chinese Cinemas*, Volume 3, Number 1.