

# Museo Nacional de Palacio: Análisis del origen del museo y de sus obras dentro de un contexto político

Adaptación de Trabajo Final de Grado (Universidad Autónoma de Madrid), tutorizado por la profesora Isabel Cervera Fernández

La construction de la symbolique culturelle des musées reflète le caractère ambigu et fluctuant de l'institution politique à Taiwan et la division de l'identité nationale. (Lee 2007 :146)

## 1. Introducción

La creación del Museo Nacional de Palacio de Taipéi (1965) está intrínsecamente relacionada con el panorama político que se estaba viviendo en Taiwán. Este museo fue construido para albergar los tesoros imperiales que habían llegado a la isla tras la retirada del Gobierno nacionalista en 1949. Estos tesoros representan alrededor de un 87% del total de la colección actual (Chan 2015: 52). Desde sus inicios el museo ha sido utilizado como una herramienta política, asimismo estos tesoros imperiales por su parte siempre han tenido un valor político de legitimación. La colección imperial está conformada por las piezas de arte, caligrafías y pinturas que los distintos emperadores de China fueron adquiriendo. Entre los objetos más antiguos de la colección se encuentran las vasijas de bronce utilizadas en rituales y ceremonias durante la Edad de Bronce (1500-771 a. C.). Los emperadores no solo tuvieron un papel político y religioso (antes de la separación entre religión y estado), también cultural. Cada soberano influyó en el arte de su época de forma diferente. Uno de los emperadores que más contribuyó en el ámbito cultural fue Qianlong (1736-1795), de la dinastía Qing (1644-1911). Durante su reinado la colección aumentó considerablemente, ya que fue un gran admirador del arte. Así se fueron añadiendo más piezas a la colección hasta el fin de la época imperial de China en 1911.

El desarrollo de los museos, la construcción nacional y las cuestiones sobre la identidad cultural están muy relacionados, especialmente en los estados que consiguieron su independencia tras la Segunda Guerra Mundial. En el caso de Taiwán, aunque no está reconocido oficialmente como un

Laura Plensa Guijarro

Graduada en Estudios de Asia y África (itinerario de chino), con estancia en la Universidad Nacional de Taiwán, Universidad Autónoma de Madrid; Máster en Lengua y Cultura Hispánicas, Universidad Fu Jen (Taiwán); actualmente cursando Máster en Periodismo y Comunicación Digital, Universidad Oberta de Catalunya.

Interesada en la cultura china y la percepción de esta en Occidente, especialmente en las relaciones entre China y Taiwán, desde sus inicios hasta su actual desarrollo, así como su cobertura por parte de los medios de información españoles.

estado independiente, política y económicamente funciona como uno. El objetivo de este artículo es analizar esta relación entre los museos, el estado y la identidad tomando como elemento central el Museo Nacional de Palacio de Taipéi y su colección inicial.

## 2. Historia de los museos en Taiwán

La historia de los museos en Taiwán se remonta a la época de la colonización japonesa (1895-1945). Durante este periodo se establecieron 18 museos, el más importante de todos fue el Taiwan Governor Museum, fundado en 1908 y conocido desde 1999 como el Museo Nacional de Taiwán<sup>1</sup>. Actualmente, este es el museo más antiguo de la isla. Como indica Yui-tan Chang (2006)<sup>2</sup>, estos museos pueden ser clasificados en tres grandes categorías: “the first being commodity or goods exhibition halls, the second being educational centres or ‘health reference centres’, and the third, other varieties such as regional museums, mountain museums, zoos, botanical gardens or observatories”.

Ya en esta época, los museos eran utilizados como herramientas políticas para implantar las reformas ideológicas que el gobierno japonés consideraba pertinentes. Aunque las políticas llevadas a cabo pueden diferenciarse en distintas etapas (Liao *et al.* 2006: 2), estas estaban principalmente enfocadas a la asimilación política. El objetivo final era difundir el sistema político japonés en la isla, y en todas sus colonias (Ching 2001: 51)<sup>3</sup>. La expansión de este sistema japonés se conoce como *naichienchōshugi*<sup>4</sup>. A través de los museos, el gobierno mostraba a la gente de los territorios que colonizaba la fuerza del Imperio japonés y su superioridad. Este museo fue utilizado para construir y difundir una imagen de Japón por todo el Sudeste Asiático. El Taiwan Governor Museum fue un “típico museo colonial”, aquí no solo se exponían la indumentaria y los artículos de la isla para los turistas japoneses, también se exponían objetos procedentes del sur de China y de otras colonias japonesas (Lee 2007: 148).

Tras el fin de la colonización japonesa de Taiwán en 1945 y a partir 1949 con el gobierno de la República de China en la isla, Taiwán y China continental toman caminos políticos diferentes. Las políticas culturales de Taiwán pueden dividirse, según Shang-ying Chen<sup>5</sup>, en tres periodos. El primero, entre 1949 y 1980, destaca por un escaso desarrollo cultural ya que no había una política concreta en este ámbito. A pesar de ello, bajo la supervisión del Ministerio de Educación se fundaron museos nacionales como el Museo Nacional de Historia y el Instituto Nacional de Educación Artística de Taiwán. Estos tuvieron una importante labor en las políticas de educación. Durante este periodo, entre el Kuomintang (KMT) predominaba un discurso político en favor de la identidad china, por tanto, las políticas culturales estaban enfocadas hacia el renacimiento de la cultura china. Estas

1 Antes de 1999, con la llegada del Kuomintang a Taiwán en 1949, el museo pasó a llamarse Museo Provincial de Taiwán (臺灣省立博物館 Taiwan Shengli Bowuguan).

2 Yui-tan Chang: fue el decimoprimer director del Museo Nacional de Historia en Taipéi, Taiwán. Estudió el doctorado en la Universidad de Leicester, en Reino Unido, concretamente en el departamento de museología.

3 Esta asimilación japonesa implicaba que los taiwaneses recibirían un trato igualitario, como el de los japoneses. Para ello, los habitantes de la isla deberían renunciar a parte de su identidad y su cultura chinas (Lamley 2007: 204).

4 En japonés escrito 内地延长主义.

5 Shang-ying Chen: profesor asociado en la Universidad Nacional Sun Yat-sen de Kaohsiung, en Taiwán, especializado en Gestión del Arte, Marketing de Arte, Política Cultural, Educación Artística y Desarrollo Comunitario.

políticas también fueron una respuesta a la Revolución Cultural que llevó a cabo Mao Zedong entre 1966 y 1976 en la República Popular China. En esta época se fundó el Museo Nacional de Palacio (1965) como símbolo de la riqueza cultural, presentándose, así, como herederos de esta. Ahí expusieron todos los tesoros nacionales que se llevaron consigo en la retirada a la isla, muchos de ellos provenían de la Ciudad Prohibida, actual Museo del Palacio Imperial de Pekín. En estos años, el rol de los gestores de arte tuvo principalmente una relevancia política educativa, y en última instancia cultural (Chen 2008: 206-210).

Durante el siguiente periodo, entre 1981 y 1990, el Consejo de Asuntos Culturales (CCA de las siglas en inglés, Council of Cultural Affairs) fundado en 1978 comenzó su plan para la preservación del patrimonio y el desarrollo culturales a largo plazo. Esto tuvo una gran importancia en este ámbito, el CCA suponía una despolitización del arte. Las actividades culturales serían más independientes de la agenda política. Esto y la abolición de la ley marcial en 1987 contribuyeron al crecimiento de las actividades culturales. Se diseñaron muchos museos locales temáticos con el fin de mostrar y destacar las características específicas de cada condado y ciudad. De igual forma, en estos años se fundaron numerosos museos nacionales, como por ejemplo el Museo Nacional de Ciencias Naturales (1986), el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología (1984-1998)<sup>6</sup>, o el Museo Nacional de Biología Marina y el Aquarium (1991) entre otros (Chang 2006). Todos ellos fueron planificados según el modelo occidental de los museos modernos. También se permitió la creación de nuevas fundaciones que podrían participar en las actividades culturales, el gobierno ya no tendría la autoridad total sobre estas.

El tercer periodo, que abarca desde 1991 hasta el presente, se caracteriza principalmente por las consecuencias de la abolición de la ley marcial. Tras esta, las libertades de la sociedad taiwanesa aumentaron, lo que provocó un gran cambio en todos los ámbitos. En cuanto al ámbito político, las relaciones con la República Popular China (RPCh) se volvieron más tensas. Los movimientos independentistas que antes eran prohibidos por la ley marcial ahora tomaban más fuerza. El modelo de producción literaria se acercó más al fenómeno de la literatura comercial (Chang 2004: 190). También se fomentó el multiculturalismo, la cultura local adquirió más presencia en el ámbito educativo, comenzaron a impartirse clases de las diferentes lenguas nativas de la isla. De la misma forma, aumentó la creación de museos y galerías más pequeños enfocados principalmente en el arte local. Todo ello favoreció la identificación de la sociedad con una identidad taiwanesa, tema que será abordado más adelante.

### 3. Museo Nacional de Palacio

(國立故宮博物院 *Guoli Gugong Bowuyuan*)

El Museo Nacional de Palacio de Taipéi fue construido entre 1964 y 1965 bajo la supervisión del gobierno del Kuomintang. En noviembre de este mismo año el museo fue inaugurado oficialmente. En su exposición inicial contaba con cerca de 1573 obras expuestas. A pesar de ser un museo relativamente reciente, sus orígenes están ligados a los del Museo del Palacio Imperial en la República Popular China (fundado en 1925), por ello, sus raíces no pueden estudiarse independientemente de las de este museo de Pekín.

<sup>6</sup> En 1979 se anunciaron los Doce Planos de Construcción del Museo, pero hasta 1989 no comenzó a construirse el edificio. En 1984 se nombró un grupo de preparación y planificación del museo, este viajó a Europa, Estados Unidos y Japón para tomar como modelo los museos modernos de ciencia y tecnología. Finalmente, en 1998 se inauguraron las 18 salas de exposiciones permanentes.

### 3.1. Origen del museo y sus colecciones

Tras la Revolución de Xinhai<sup>7</sup> en 1911 y la gran presión ejercida por los revolucionarios, el último emperador de la dinastía Qing (1644-1911), Puyi (1906-1961), se vio obligado a firmar un tratado de abdicación. Este es conocido como los *Artículos de Tratamiento Favorable para el gran Emperador de Qing después de su Abdicación*<sup>8</sup>. Tras esto, el emperador fue retenido en el Palacio Imperial durante doce años hasta que fue expulsado de este en 1924. En estos artículos, además de la abdicación, también se establecía que los tesoros imperiales serían custodiados por el gobierno de la República<sup>9</sup>. Una vez establecido el primer gobierno republicano, con Yuan Shikai (1859-1916) a la cabeza, la Oficina de Asuntos Internos decidió abrir al público la zona sur de la Ciudad Prohibida, conocida como Corte exterior (Elliot 2005: 58)<sup>10</sup>. Aquí, por primera vez, se expuso públicamente el arte imperial. Los tesoros que conformaban esta exposición provenían de la misma Ciudad Prohibida y de los palacios de Jehol (actualmente Chengde, en Hebei) y de Mukden (hoy en día Shenyang, en Liaoning).

Una vez que la familia imperial fue expulsada de la Ciudad Prohibida, el gobierno nombró a Li Yuying (miembro de la Universidad de Pekín y prominente figura dentro del partido) jefe del Comité de Liquidación de la residencia de los Qing. Este comité estaba compuesto por ocho representantes del gobierno nacionalista y cinco representantes de la familia imperial manchú (Elliott 2005: 68). Su primera tarea fue catalogar y clasificar las piezas de la Ciudad Prohibida en dos grupos: las obras de titularidad pública y las de titularidad privada. Inicialmente el criterio para esta división fue la diferenciación entre reliquias históricas (de propiedad estatal) y piezas del ajuar doméstico de palacio (de propiedad privada). Aquí cabe destacar la importancia de diferenciar entre la colección imperial referida a la colección del imperio y la colección imperial referida a la de propiedad privada del emperador. En un principio, la familia Qing hacía una clara diferenciación entre ambas colecciones, pero con el tiempo los límites se fueron difuminando. Por lo que cuando el comité comenzó su tarea de clasificación no tuvo en cuenta esta diferenciación (Chiang 2012: 19) y casi todas las piezas fueron etiquetadas como obras con valor histórico.

Este trabajo fue bastante largo y duro, ya que se necesitaban medios humanos y no contaban con suficiente financiación para conseguir los materiales necesarios. Algunos objetos tuvieron que ser vendidos para poder seguir adelante con la catalogación de todas las piezas. Además, debido a la gran relevancia de este trabajo, y gracias a la perseverancia y el eficiente método de clasificación, aunque surgieron algunas críticas, el Comité de Liquidación consiguió que el Ministerio de Finanzas aumentara los fondos para este proyecto. También consiguió financiación de fondos privados para este proyecto de conservación del patrimonio imperial (Elliott 2005: 71).

---

7 La Revolución de Xinhai (también conocida como Revolución china de 1911) fue una rebelión contra la dinastía Qing comenzada en 1911 y finalizada en 1912 con la abdicación del emperador.

8 关于大清皇帝辞位之后优待条件.

9 En el artículo VII se establecía que el gobierno de la República de China custodiaría los tesoros imperiales, pero no se especificaba quién era el dueño de la propiedad privada de la familia Qing, lo que generaba un problema sobre la propiedad de estos tesoros (Elliott 2005: 57). Este tema será tratado en el punto 5.

10 La Corte Exterior está situada en la parte sur del Palacio Imperial de Pekín. Antiguamente era utilizada como sede de la corte del emperador, donde tenían lugar las grandes audiencias. Esta zona está compuesta por tres salas principales: Sala de la Armonía Suprema (Tianhe dian), Sala de la Armonía Central (Zhonghe dian) y Sala de la Preservación de la Armonía (Baohe dian).

Yi Peiji (1880-1937), que estaba a cargo de la División de Antigüedades, fomentó la publicación de fotos de estos tesoros con el fin de atraer a más público y más fondos para la restauración de estos. Desde los inicios de la República de China, muchos extranjeros ayudaron económicamente para la manutención de los edificios. John C. Ferguson (1866-1945), un misionero americano, quedó fascinado por estas piezas. Para ayudar con la financiación, Ferguson convenció a un banquero de Chicago para contribuir financieramente en 1917 (Elliott 2005: 72). Así, gracias a donaciones extranjeras y nacionales, se fueron restaurando las salas para exponer estos tesoros. En el Día Nacional de la República de China, el 10 de octubre de 1925 se inauguró el Museo de Palacio.

Pocos años después, China entró en un periodo de guerras y conflictos internos y externos. A finales del siglo XIX, Japón había comenzado su modernización con la Restauración Meiji (1866-1869). Así, rápidamente se convirtió en una gran potencia y un país colonizador. En 1931 el Imperio de Japón había invadido Taiwán, Corea, las posesiones de Alemania en la zona del Pacífico y Manchuria. Ante tal avance, en septiembre de 1932, temiendo una posible invasión, el entonces director del museo, Yi Peiji, tomó la decisión de mover las piezas al sur. Los conservadores del museo seleccionaron las piezas más valiosas, y las que consideraban más importantes. En enero de 1933 las obras ya estaban cuidadosamente empaquetadas y preparadas para ser transportadas en tren hacia su nuevo destino, sin saber cuándo podrían volver a ser expuestas en el museo de la Ciudad Prohibida<sup>11</sup>. Esta retirada de los tesoros hacia el sur podía ser vista como un inicio de huida del gobierno de Pekín, por ello Yi Peiji pidió al Ministerio de Asuntos Internos que, una vez estabilizados los conflictos políticos, garantizase la vuelta de los tesoros a Pekín. De esta forma también conseguía calmar el ánimo de quienes lo percibiesen como una huida (Elliott 2005:74-75).

Pocos meses después de la retirada de los tesoros nacionales hacia el sur, Yi Peiji renunció a su cargo como presidente tras una serie de problemas con Zhang Ji y la esposa de este, Cui Zhenghua, quienes lo acusaron de negligencia y falsificación (Elliott 2005: 76). Así, en 1933, Ma Heng (1881-1955) tomó el relevo como director del Museo de Palacio hasta 1949. A pesar de los problemas heredados tras su antecesor, fue un miembro reconocido dentro del ámbito académico por sus conocimientos. Ya en 1924, gracias a su gran conocimiento sobre las vasijas ceremoniales de bronce descubrió en Yunnan una vasija considerada como la precursora de las unidades de medida de grano conocida como *jia liang*<sup>12</sup>. Su reconocimiento también se debe a su innovación en la metodología de investigación (Elliott 2005: 79) y sus reformas, como por ejemplo la introducción de métodos modernos para la conservación del arte.

El primer cometido de Ma Heng como director del museo fue decidir dónde se guardarían las obras hasta su regreso. Inicialmente se decidió que fuesen enviadas a Shanghai hasta tener un lugar concreto donde poder almacenarlas en Nanjing. Esta fue una larga tarea que duró varios años, durante los cuales las obras permanecieron en Shanghai. Finalmente, en enero de 1937 se inauguró la Nanjing Branch of the Palace Museum en el palacio de Chaotian (Roberts 2014: 177). Una vez establecida esta sede del museo se llevaron a cabo una serie de exhibiciones con el fin de fortalecer el poder del gobierno nacionalista.

---

11 Las obras fueron enviadas en 6194 contenedores y 8 paquetes (consultado en la página web del Museo Nacional de Palacio de Taipéi).

12 Esta vasija es conocida como *jia liang* (嘉量), actualmente está expuesta en el Museo Nacional de Palacio de Taipéi (galería 307). Antes del descubrimiento de Ma Heng, esta vasija solo se conocía por los escritos que había sobre ella. Data de la dinastía Xin (9 - 23 d.C.) y está considerada un tesoro nacional, ya que fue utilizada por el emperador Wang Mang (45 a.C. - 23 d.C.) para legitimar su poder tras usurpar el poder a la dinastía Han.

## The London International Exhibition of Chinese Art (1935-1936)

En 1937 tuvo lugar la primera exhibición de la Sede de Nanjing del Museo de Palacio promovida por el Ministerio de Educación. Esta exposición, bajo el nombre *Second National Art Exhibition*<sup>13</sup>, fue muy relevante ya que tenía dos objetivos concretos. El primero era reforzar el poder del gobierno nacionalista tras su traslado a Nanjing debido al avance del Imperio japonés. En este mismo año tuvo lugar el incidente del Puente de Marco Polo, que inició la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1945). El segundo objetivo era demostrar que las piezas de la colección imperial habían superado el viaje sin ningún daño y altercado.

Tras la apertura de la Ciudad Prohibida al público en la primera exhibición de los tesoros imperiales en 1914, el interés por el arte chino cada vez aumentaba más, no solo dentro del país, sino también en el extranjero. Muchas piezas de arte chino que circulaban por el mercado internacional llegaron a occidente. La familia imperial Qing vendió algunas de las obras para conseguir financiación a principios de siglo. Las relaciones que mantuvo el último emperador con señores de la guerra de Japón y con potencias extranjeras también requerían grandes sumas de dinero. Todo esto hizo que la familia Qing cediese piezas de la colección como una garantía (Chiang 2012: 17). Además, durante la catalogación de obras de arte de la residencia imperial se vendieron algunos objetos para poder conseguir los materiales necesarios para continuar este trabajo.

Debido a este creciente interés por el arte chino, en 1932 un grupo de académicos británicos comenzaron a planear una exposición de arte chino en Londres. Este grupo estaba dirigido por Sir Percival David (1892-1964), un aristócrata británico que desarrolló su gusto por la porcelana china durante su estancia en Hangzhou como cónsul. Hasta 1934 no comenzaron las negociaciones formales con el Ministerio de Educación de China. En este momento se nombró un Comité de Selección Chino compuesto por personal del Museo de Palacio, como Ma Heng, y especialistas de arte chino de fuera del museo, entre ellos John C. Ferguson, para que seleccionasen las obras que serían expuestas.

Inicialmente, en el catálogo preliminar de la exhibición destacaban las porcelanas, las piezas de jade y las vasijas de bronce. En Occidente la pintura y la caligrafía china eran menos estudiadas por los académicos y coleccionistas, por ello se decidió invitar a Paul Pelliot (1878-1945)<sup>14</sup> para asesorarlos en este campo. Finalmente, en septiembre de 1935 se inauguró dicha exposición bajo el nombre de *The London International Exhibition of Chinese Art*. Esta tuvo lugar en la Royal Academy of Art, en Burlington House. A pesar de los académicos dedicados al estudio del arte chino y los gestores y coleccionistas de este, el conocimiento que se tenía sobre el arte chino era aún escaso. Varios estudios de la época demuestran esta laguna de conocimiento, además de la errónea interpretación de estas obras (Liya 2012). Por ejemplo, como expone Elliott, “the British changed the labels to conform with their own ideas about dating of porcelains and their doubt about certain works being genuine” (2005: 83). Por otro lado, James Cahill defendía el cambio de estas etiquetas y además añade que la selección “errónea” de las piezas fue hecha conscientemente por el gobierno chino<sup>15</sup>.

13 En esta exhibición se expusieron piezas que databan de la dinastía Qin (221-206 a.C.) a la Qing (1644-1911).

14 Paul Pelliot (1878-1945): fue un reconocido arqueólogo, sinólogo y explorador francés de Asia Oriental. Trabajó en Pekín y en las cuevas de Mogao (莫高窟), también conocidas como cuevas de Dunhuang.

15 En uno de sus escritos sobre la exhibición de Londres de 1935-1936, Cahill expone que la selección de las obras por parte del Comité Chino de Selección no fue la más acertada, pero fue intencionadamente. Cahill opina que esta mala elección supuso un obstáculo en los estudios sobre el arte chino ya que muchas de las obras más reconocidas de la dinastía Song no fueron enviadas (seguramente también para evitar enviar muchos de sus tesoros nacionales).

Esta exhibición fue la primera gran exposición de arte chino fuera de China patrocinada y organizada conjuntamente entre los gobiernos de Reino Unido y China. A su vez, esta contaba con el apoyo de otros países como Japón, Austria, Francia y Egipto entre otros (Llewellyn 1935: IV). La colección expuesta contaba con más de 780 obras procedentes de China, así como 3100 más prestadas de unas 240 colecciones de otros países. Estas abarcaban desde las piezas más antiguas hasta aproximadamente el año 1800 d. C. Esta exhibición tuvo un gran éxito y una gran importancia tanto a nivel académico como político (Steuber 2006: 529-530). Gracias a ella los estudios asiáticos en Reino Unido consiguieron un gran estímulo que revolucionó esta disciplina académica no solo en cuanto a arte se refiere. El interés hacia la cultura china aumentó también, favoreciendo así la traducción de textos sobre arte, literatura e historia, especialmente al inglés y al francés (Liya 2017: 74). Por otro lado, políticamente el gobierno chino aumentó las relaciones culturales con otros países.

Debido a este acercamiento de Occidente a la cultura china, la sociedad comenzó a simpatizar más con China durante la Segunda Guerra Sino-japonesa. En estos años, entre 1937 y 1945, la imagen de Japón en occidente se deterioró mucho con noticias que llegaban desde Asia, como por ejemplo la masacre de Nanjing (1937-1938). Los medios de comunicación occidentales presentaban una visión muy negativa de los japoneses, llegando incluso a compararlos con los nazis. Aparecieron carteles con títulos como "There'll Be No Adolf Hitler nor Yellow Japs to Fear"<sup>16</sup> y artículos fomentando la simpatía hacia los chinos frente a ja de los japoneses "friendly Chinese from enemy alien Japs" (How to Tell Japs from the Chinese, 1941: 81). Otras revistas, como *Time* (cuyo director mantenía estrechas relaciones con China) utilizaron el término "the Jap" de forma despectiva sin lugar al pluralismo en la sociedad japonesa (Dower 1986: 78-79).

Después de esta exitosa exposición, se planteó la posibilidad de llevar las piezas a Estados Unidos a petición del director del Metropolitan Museum of Art, en Nueva York. A causa de las tensiones entre China y Japón, esta petición fue denegada ya que el gobierno estadounidense no quería verse involucrado en un posible enfrentamiento con Japón. Por ello las piezas fueron enviadas de vuelta a Shanghai en abril de 1936 al finalizar la exhibición de Londres. Unos años más tarde, la Unión Soviética también se interesó en exponer estos tesoros en Moscú en 1940, aunque en esta ocasión fue más pequeña. Esta se llevó a cabo bajo el nombre de *Chinese Art Exhibition*, en el State Museum of Oriental Art (Knell 2000: 189).

### 3.2. Conformación de la colección inicial: cómo llegaron las obras a Taiwán y su procedencia

Tras el inicio de la Segunda Guerra Sino-japonesa en julio de 1937, el ejército japonés fue ocupando cada vez más territorio chino. En agosto de este mismo año ya había invadido la zona de Shanghai y en diciembre tuvo lugar la masacre de Nanjing. Ante este rápido avance, las autoridades del Museo de Palacio decidieron volver a empaquetar los tesoros y enviarlos en tres lotes por tres rutas diferentes para así mantenerlos alejados de las zonas más problemáticas. El primer lote, compuesto por las piezas que habían sido expuestas en la exhibición de Londres, fue enviado a finales de 1937. Así un año después de su salida, este pasó por las zonas de Hankou, Changsha y Guangxi hasta llegar a la provincia de Sichuan, donde permaneció hasta 1947.

---

16 Ilustración utilizada para portada de la canción homónima de 1943, escrita por William C. Freeland y música de George D. Barnard (Rapoport, 2015: 23).

El segundo lote, formado por 9331 contenedores, salió de Nanjing a finales de 1937 con destino a Chongqing. A finales de 1938 llegó a Chongqing, por aquel entonces capital de guerra del gobierno nacionalista. En la primavera de 1939 el lugar dejó de ser seguro y los tesoros tuvieron que ser movidos de nuevo, esta vez hasta Leshan, en la provincia de Sichuan. El último lote fue enviado en diciembre de 1937 (pocos días antes de que los japoneses invadieran Nanjing) a Sichuan a través de Xuzhou, Xi'an, Hanzhong y Changdu. Finalmente, los tesoros fueron guardados en dos templos confucianos en el Monte Emei (Elliott 2005:87). Durante el tiempo que duró la guerra contra los japoneses, los trabajadores del museo se hicieron cargo del cuidado de las obras, pero en última instancia, el máximo responsable de las obras era el director del museo, Ma Heng.

Para proteger las obras también se organizaron una serie de exposiciones tanto internas como en el extranjero, entre ellas la *Chinese Art Exhibition* de Moscú de 1940 donde se expusieron piezas del primer lote. En la Sede de Chongqing de la Biblioteca Central Nacional a finales de 1942 se expuso *The Third National Art Exhibition*. En 1943 tuvo lugar una pequeña exposición de pintura y caligrafía, *The National Beijing Palace Museum Painting Exhibition*, también expuesta en el Museo Provincial de Arte de Guizhou en 1944. Estas exposiciones internas además tenían el fin de subir la moral del público en tiempos de guerra.

En 1945, con el fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) terminó la ocupación japonesa en China, por tanto, el Museo de Palacio decidió llevar de vuelta los tesoros imperiales a la Ciudad Prohibida. Sin embargo, no fue hasta 1946 cuando todo el transporte estuvo listo para poder llevar los tres lotes a su lugar original. Estos fueron enviados en barcos hasta el Museo de Palacio, primero se envió el primer lote, luego el tercero y por último el segundo lote. A finales de 1947 todos los tesoros volvían a estar en la Ciudad Prohibida. La principal preocupación del museo fue recuperar las obras perdidas durante los años de guerra, entre ellas las obras que habían sido calificadas como falsificaciones durante las inspecciones de Huang Binhong (uno de los encargados de autenticar las obras de la colección). Posteriormente se corrigió este error ya que muchas de estas obras eran auténticas y de gran valor, pero hasta 1947 no fueron cuidadas como era debido (Roberts 2014: 173-178). Wang Shixiang estaba a cargo de esta tarea de recuperación de las obras desaparecidas durante la guerra sino-japonesa. A finales de los años 40 el gobierno nacionalista asignó 250 millones de yuanes para su recuperación.

A pesar de que la guerra sino-japonesa había llegado a su fin, en China aún continuaban las tensiones entre el bando comunista y el nacionalista. En 1948 el país estaba sumido en una guerra civil que ponía en riesgo el gobierno nacionalista. Poco a poco los comunistas fueron ganando más terreno, lo que forzó la retirada del Kuomintang hacia Taiwán. El gobierno pidió al director del Museo de Palacio, Ma Heng, que hiciese un inventario con las piezas más valiosas del Museo de Palacio y que organizase su traslado a Nanjing (capital del gobierno nacionalista)<sup>17</sup>. Aunque hay diferentes versiones sobre quién tomó la decisión de mover las obras a la isla todas coinciden en que el entonces director del museo no estuvo presente. Entre diciembre de 1948 y febrero del año siguiente fueron llegando las obras a Keelung (en *pinyin*, *Jilong*), en el norte de Taiwán. Estas obras representan un 20% de las obras que salieron del museo en 1933 y que fueron llevadas a la exhibición de Londres entre 1935 y 1936. El resto de las obras que no se llevaron a la isla permanecieron en Nanjing y poco a poco fueron llevadas de nuevo a la Ciudad Prohibida.

---

17 La versión de la página web del Museo Nacional de Palacio sobre estos acontecimientos es diferente. El museo afirma que los directivos del museo fueron quienes decidieron llevar las obras más valiosas a Taiwán para así protegerlas. Por el contrario, el Museo del Palacio Imperial de Pekín atribuye al Kuomintang la selección de 2972 cajas del museo para ser llevadas a la isla.

### 3.3. Fundación del Museo Nacional de Palacio

Una vez en Taiwán la mayoría de las obras fueron almacenadas en la Fábrica de Azúcar de Taichung, de la corporación Taiwan Sugar. Las piezas del Instituto de Historia y Filosofía de la Academia Sínica se almacenaron en Yangmei, en la municipalidad de Taoyuan. En 1953 se construyeron unas pequeñas cuevas en la montaña, en Beigou (北溝, región situada al noroeste de Taipéi), para guardar los tesoros en caso de emergencia. En 1954, el empresario norteamericano Henry Luce, tras su visita a la isla, convenció a la Asia Foundation (fundación financiada por el gobierno de Estados Unidos) para proveer los fondos para la construcción de la Galería de Beigou (Beigou Gallery). Este pequeño museo fue terminado en diciembre de 1956 y en marzo del año siguiente abrió sus puertas al público.

En la década de los años 50, el museo de Beigou se unió con el Museo Central Nacional y la Librería Central. Estas tres unidades juntas pasaron a llamarse Museo Nacional de Palacio. Poco después el Museo Nacional de Palacio publicó dos listas con los datos y las descripciones de los objetos de su colección<sup>18</sup>. Estas fueron muy importantes para quienes estudiaban el arte chino, entre ellos James Cahill. Cahill trabajaba en la Galería Freer, del Instituto Smithsonian en Washington D. C., cuando fue contratado en 1959 para publicar su famoso libro *Chinese Paintings* (Skira 1960).

Ante el creciente interés de los norteamericanos por el arte tradicional chino desde la exitosa exhibición de Londres de 1935, en 1960 se accedió a realizar la primera exposición de arte chino en el continente americano. *Chinese Art Treasures* fue financiada por cinco museos estadounidenses y organizada en honor de Chiang Kai-shek (1887-1975) y John F. Kennedy (1917-1963), presidentes de la República de China y Estados Unidos respectivamente (Elliott 2005: 100). Las piezas fueron seleccionadas del Museo Nacional de Palacio y llevadas a Washington, concretamente a la National Gallery of Art. Estas también fueron expuestas en otras zonas del país entre 1961 y 1962 como en Nueva York (en el Metropolitan Museum of Art), en Boston (en The Museum of Fine Art), en Chicago (The Art Institute of Chicago) y por último en San Francisco (en The H. M. De Young Memorial Museum) (Knell et al. 2011: 189). Esta exhibición de Washington ayudó a conseguir que la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) donase más de 80 millones de dólares estadounidenses para la construcción de un museo más grande en la isla<sup>19</sup>. El gobierno de Taiwán decidió erigir un nuevo edificio donde exponer los tesoros en otro lugar más accesible para el público local y extranjero, ya que Beigou estaba un poco aislado. Así a principios de los años 60 comenzó la planificación del nuevo edificio situado en Taipéi y en 1965 se inauguró oficialmente el Museo Nacional de Palacio de Taipéi, donde se trasladaron todas las piezas desde Beigou.

### 3.4. Arquitectura del museo y su simbolismo

El Museo Nacional de Palacio de Taipéi (MNP), construido en 1965, fue diseñado por el arquitecto Huang Baoyu. Inicialmente el edificio iba a ser diseñado por Wang Dahong, quien ganó el concurso para diseñar el MNP. Al negarse a cambiar sus planos originales, su proyecto fue rechazado en favor

---

18 Estas listas, conocidas como *Main List (Zheng Mu)* y *Simple List (Jian Mu)*, se hicieron en base a los catálogos de Qianlong del siglo XVIII (Elliott 2005: 98-99).

19 Entre 1951 y 1963 la agencia estadounidense USAID (United States Agency for International Development) ayudó económicamente al desarrollo de la economía de Taiwán y de sus infraestructuras. Se calcula que entre 1949 y 1963 la ayuda ascendía a 3.7 billones de dólares americanos. La ayuda de la USAID también fue importante para mantener la posición internacional de la isla (Goldstein 2000: 13).

de Huang. El museo tiene un diseño más clásico con el estilo de la arquitectura china tradicional de los palacios. Destacan sus techos verdes y amarillos terminados en cuatro esquinas ligeramente elevadas y decoradas con dragones. La entrada está presidida por grandes escaleras ornamentadas que conducen a los jardines frontales. En entre 1967 y 1969 el museo experimentó las primeras ampliaciones, y en 1984 comenzó la construcción del Jardín Zhishan (至善园, situado a la derecha del museo) y en el lado izquierdo del museo se encuentra el Jardín Zhide (至德园). Estos jardines fueron diseñados al estilo tradicional del paisajismo chino con pabellones, puentes, estanques y sinuosos senderos.

Inicialmente el gobierno nacionalista tenía la intención de regresar al continente como gobierno legítimo, por ello se esperaba que la estancia en Taiwán fuese breve. Durante la década de los años 60, el KMT tuvo que comenzar a pensar en un plan a largo plazo ya que su retorno parecía más lejano y el desarrollo de la isla iba a grandes pasos. Mientras que en la RPCh tenía lugar la Revolución Cultural (1966-1976) que rechazaba todo aquello que representase las antiguas tradiciones chinas, en Taiwán se fomentó el estilo arquitectónico tradicional. Los edificios gubernamentales se diseñaron según el estilo clásico chino como una forma de reforzar la herencia de la cultura china. De este modo fortalecían su discurso como el gobierno legítimo heredero de dicha cultura. Otro ejemplo de este tipo de arquitectura es el Grand Hotel, un gran edificio decorado con columnas rojas, tejados amarillos, con pinturas y esculturas en la fachada. Este fue el hotel principal para las visitas de políticos extranjeros (Hamnett 2012: 141).

Debido a este estilo tradicional chino, además de por sus amplias dimensiones (consta de unas 70 hectáreas, de las cuales 9000 metros cuadrados son del museo en sí), el Museo Nacional de Palacio puede recordar al Museo de Palacio de la Ciudad Prohibida en Pekín. De esta forma el gobierno nacionalista utilizó el museo como apoyo en su proceso de sinización que se tratará a continuación. Por todo ello, puede decirse que “the National Palace Museum in Taipei was built in 1965 to rival the National Museum in Beijing” (Hamnett 2012: 141).

#### 4. Procesos de taiwanización y de-sinización en el contexto político

Antes de desarrollar este punto cabe mencionar a qué hacen referencia estos procesos de taiwanización<sup>20</sup> y de-sinización ya que ambos son conceptos complicados y multidimensionales. En este caso concreto la mejor definición de este primer término es la de J. Bruce Jacobs (Jacobs 2005: 18-19). Jacobs lo presenta como un proceso basado en la oposición de Taiwán (entendido como la República de China) frente a China (entendido como la República Popular China), y al resto del mundo. Este apartado está enfocado en el proceso de taiwanización con relación a las medidas políticas, especialmente culturales, tomadas por el gobierno de la isla para fomentar y fortalecer una identidad propia y diferenciada de la de China.

Por otro lado, el proceso de de-sinización no puede ser definido sin mencionar previamente qué es el proceso de sinización. Este último está asociado a la aculturación, “adopción de las costumbres y la forma de vida de otros grupos” (Shepherd 1993: 362-363), y a la asimilación, “identificación de un individuo con otro grupo” (363). Esta vez, el proceso de sinización está enfocado en las medidas

---

20 Cabe destacar que este proceso de taiwanización al que se hace referencia en el texto, no tiene ninguna relación con el “proceso de taiwanización” dentro del contexto de la economía española (Núñez 2000: 502).

políticas tomadas por el gobierno de Taiwán para extender la identificación de los habitantes de la isla con la identidad china. Por tanto, el proceso de de-sinización hace referencia a la eliminación de esta identificación con la identidad china.

Desde la retirada del Kuomintang a Taiwán en 1949 surgió un conflicto entre el continente y la isla. Desde el continente, el Partido Comunista Chino (PCCh) reclamaba Taiwán como territorio de la República Popular China. Mientras, desde la isla, el KMT reclamaba el territorio del continente como perteneciente a la República de China. Ambos gobiernos se declaraban como el gobierno legítimo de todo el territorio. Debido a diferentes motivos ninguno consiguió imponerse sobre el otro, por ello aún hoy en día el conflicto sigue sin estar completamente resuelto. La RPCh sigue reclamando Taiwán como parte de su territorio, mientras que Taiwán ha ido cambiando su discurso.

Durante los primeros años del KMT en la isla, este se presentaba como el único gobierno legítimo de la República de China, conformada por la isla, China continental y Manchuria. Por ello, en su discurso defendía la identidad china, alegaba que ellos eran los verdaderos herederos de la cultura china. Una de las razones era que poseían uno de los mayores símbolos de esta, sus tesoros nacionales. Con el paso del tiempo y según los diferentes acontecimientos, poco a poco este discurso fue perdiendo fuerza en favor de la independencia de Taiwán como país completamente separado de la RPCh. El mayor representante de esta corriente es el Partido Democrático Progresista (PDP). En su discurso, el PDP defiende la independencia, por tanto, necesita conformar una identidad diferente a la china, la taiwanesa. En este caso, la cultura china forma una parte de esta identidad, pero no es la única, ya que esta también engloba a los nativos de Taiwán, por ejemplo.

Ambos discursos han sido reflejados en las políticas que se han ido implementando con la intención de moldear o crear la identidad de Taiwán. Una de las herramientas utilizadas es la politización del ámbito cultural en cualquiera de sus categorías.

#### **4.1. Uso de los museos como elemento de sinización**

Como expone y defiende la autora Nancy Guy en su artículo "Peking Opera and Political Authority in Taiwan", a través de las políticas culturales de un gobierno se puede observar cómo se representa a sí mismo tanto dentro como fuera del país. De la misma forma en que la ópera de Pekín es utilizada para cumplir las metas políticas del gobierno, los museos son empleados como otra herramienta más. En ambos casos, estos elementos culturales fueron usados para la legitimación del gobierno nacionalista. Y actualmente siguen siendo elementos para apoyar la legitimación, en este caso del independentismo de Taiwán como país; "strategies of governing are often clearly reflected in strategies for managing institutions that are, or can become, politically symbolic. This becomes apparent upon close investigation of the goals and mechanisms of state control and sponsorship of the arts" (Guy 1999: 508).

Tanto para la legitimación del gobierno nacionalista, como para la cuestión independentista de la isla, el reconocimiento y el apoyo internacionales son fundamentales para que esto pueda materializarse. Tras la retirada del partido nacionalista a Taiwán, la legitimación de su gobierno era el principal asunto y el más importante. Aunque, como ya se ha mencionado antes, durante los primeros años del KMT en el gobierno el ámbito cultural no tuvo un desarrollo notable, los museos y los tesoros nacionales chinos expuestos en el Museo Nacional de Palacio se utilizaron para legitimar su estatus como máximos dirigentes de la República de China. Los tesoros nacionales, y la famosa ópera de Pekín eran utilizados para mostrarle al mundo que ellos eran los verdaderos

herederos de la cultura china. Estos elementos promovían la identidad china y anulaban cualquier otra identidad posible, como por ejemplo la de los hakka (客家民系) o los aborígenes (todos ellos habitantes nativos de la isla desde antes de la anexión de Taiwán como provincia de China durante la dinastía Qing)<sup>21</sup>.

Gracias al apoyo de Estados Unidos, Taiwán fue admitido como miembro de la Organización de Naciones Unidas (ONU) y otras instituciones mundiales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM). Era así reconocido como el representante de China y de su cultura. También a causa del aislacionismo de la RPCh, todos aquellos que estuvieran interesados en el arte tradicional chino iban a Taiwán como referente de esta cultura. Entre ellos James Cahill, como se mencionó anteriormente, reconocido especialista en pintura china que tuvo su formación en Taiwán. La República de China, disfrutó de este reconocimiento internacional durante dos décadas, hasta que, en 1971, debido al acercamiento entre EE. UU. y la RPCh, la ONU cesó su reconocimiento en favor de la RPCh. Así, los demás países que lo reconocían dejaron de hacerlo y poco a poco casi todos suspendieron sus relaciones diplomáticas con la isla. En 1978 tan solo 22 países reconocían a Taiwán como país independiente, número que ha ido cambiando con los años (Connelly 1996: 273).

Para obtener el apoyo y reconocimiento internacionales tras el aislamiento internacional que sufrió Taiwán a raíz del rechazo en la ONU, el gobierno decidió establecer relaciones bilaterales con los demás países a través de canales no oficiales, se centró en las relaciones sustantivas. Con la llegada de Lee Teng-hui (1923-) al poder en 1988 (1988-2000) estas relaciones tuvieron un gran auge, además de que el desarrollo económico de la isla y la apertura del sistema político de Taiwán también ayudaron a establecer estas relaciones. Esto se materializó, por ejemplo, en la primera exposición del Museo Nacional de Palacio de Taipéi fuera de Taiwán y del continente asiático. En 1996 tuvo lugar la exposición de algunos de los tesoros nacionales bajo el nombre de *Splendors of Imperial China* en el Museo Metropolitano de Nueva York y posteriormente por todo el país. Y entre 1997 y 1998 otra exposición, *Mémoire d'Empire*, se estrenó en París y después viajó a otros países de Europa.

Durante este tiempo, las relaciones con China continental fueron menos tensas, mientras hubiese la posibilidad de una unificación de mutuo acuerdo y pacífica. Entretanto, en el lado de la oposición al KMT, el Partido Democrático Progresista, mantenía que estos tesoros nacionales chinos debían ser devueltos a la República Popular China, ya que defendían la independencia de Taiwán y entendían que no representaban a la cultura taiwanesa. Pero a pesar de este discurso, cuando el PDP consiguió llegar al poder con Chen Shui-bian (1950-) en el año 2000 (hasta el 2008), las obras y piezas del Museo Nacional de Palacio no fueron devueltas a la RPCh. Aunque el discurso identitario del PDP es diferente al del KMT, también utilizó estas piezas como herramienta de legitimación identitaria.

#### 4.2. Procesos de de-sinización y taiwanización

##### Proceso de de-sinización

Desde el gobierno de Chen Shui-bian han surgido muchas críticas a sus políticas, acusándolo de llevar a cabo un proceso de de-sinización de la isla para conseguir la separación de Taiwán. Este

---

21 La población de la isla puede dividirse en tres grandes grupos según su procedencia. Por un lado, están los aborígenes de Taiwán, estos son los habitantes originales de la isla; por otro lado, están los chinos procedentes del continente que llegaron a la isla durante el siglo XVII, que son los considerados taiwaneses, y por último, se encuentran los chinos llegados del continente a partir de 1945 con la huida del KMT.

proceso de de-sinización conlleva a su vez un proceso de nativización o taiwanización por el cual se pone más énfasis en la cultura propia de la isla. En este momento de reorganización identitaria, el PDP planteaba una imagen de Taiwán como una sociedad multicultural. Según esto, la identidad china es solo una parte de una identidad superior, en este caso la taiwanesa. Sugerían una identidad taiwanesa formada por elementos de diferentes culturas, entre ellas la cultura china. Esto implicaba que, los tesoros chinos que el KMT se apropió representaban una parte de la historia de Taiwán y por tanto seguían estando bajo su propiedad.

Este proceso de de-sinización tiene un origen anterior al gobierno de Chen Shui-bian, aunque con este el debate se intensificó. La de-sinización se originó unos años antes con una parte de la élite política del mandato anterior. Este pequeño grupo fue también criticado por el resto de las élites. En los años 90, el profesor Tu Chen-sheng, considerado uno de los constructores de este proceso, ya defendía que había que aumentar el conocimiento sobre Taiwán en la educación y disminuir el de China. Tu Chen-sheng ya era una figura muy controvertida durante el mandato de Lee Teng-hui, por ejemplo, con su colección de libros de texto *Know Taiwan*. Aquí, la historia de China a partir de la dinastía Ming se encontraba en la parte de Historia universal, además de comenzar la historia con los portugueses que llamaron a la isla Formosa y pasar por la “trágica historia”, durante la cual los taiwaneses no fueron dueños de su hogar (Hughes 2011: 13). En el año 2004, Tu Chen-sheng fue nombrado Ministro de Educación, lo que intensificó aún más los debates.

Durante el gobierno de Chen Shui-bian se llevaron a cabo una serie de políticas y campañas con el fin de consolidar una identidad diferente a la china. Por este motivo se puso en marcha una campaña de rectificación de los nombres de instituciones, lugares y empresas. Por ejemplo, el aeropuerto Chiang Kai-shek pasó a llamarse Aeropuerto Internacional de Taiwán (2006) y varias empresas estatales tuvieron que modificar su nombre, como China Petroleum Co. Otro de los grandes cambios de este gobierno fue el pasaporte, este nuevo fue el primero en tener escrito en la portada “Taiwán” como lugar de emisión. Entre sus proyectos, sobre todo simbólico, destaca el cambio de la portada de los libros de texto, en lugar de tener la del mapa de la RPCCh en la portada, los libros tienen el de Taiwán. Esta reformulación de los nombres se llevó a cabo en relación con momentos críticos de la memoria colectiva, como por ejemplo con el incidente del 28 de febrero<sup>22</sup>. El PDP estableció una indemnización (賠償 peichang) a las víctimas de los descendientes de dicho incidente, mientras que el KMT lo llamó compensación (補償 buchang) (Lams y Liao 2011: 74).

Este movimiento también afectó a otros ámbitos, como el militar. En los exámenes del servicio civil el tema de “historia del sistema chino”, fue reemplazado por “historia taiwanesa moderna” entre otros. Las políticas de de-sinización también llegaron al ámbito internacional. En 1999 la ONU reconoció el *pinyin* como sistema oficial de romanización; ante esto, en el año siguiente el Ministerio de Educación de Taiwán propuso un sistema de transcripción diferente, el *tongyong pinyin* (este podría decirse que es una mezcla entre el *pinyin* y el sistema Wide-Giles). Así en 2002 el Gobierno aprobó dicho sistema como oficial, aunque en algunas localidades se siguió utilizando el *pinyin*. Finalmente, debido a su escaso éxito, en 2009 el Gobierno estandarizó el *pinyin* como sistema de

22 El incidente del 28 de febrero de 1947, o también conocido como la masacre del 28 de febrero, hace referencia al levantamiento del pueblo tras el atraco violento de unos oficiales chinos, la noche anterior, a una señora que vendía tabaco de contrabando, cuando un grupo de taiwaneses comenzaron una persecución de los oficiales, durante la cual dispararon hacia sus perseguidores y mataron a un civil. La mañana del 28 el pueblo taiwanés salió a protestar por lo ocurrido y el gobierno, en ese momento el KMT, lanzó una violenta represión contra esta. A raíz de este levantamiento, el KMT comenzó una política de partido único durante la cual se tomaron duras represalias contra quienes eran acusados de ir en contra del régimen. Esta época, conocida como el Terror blanco, tuvo su fin en el año 1987 con la anulación de la ley marcial.

romanización, aunque siguió manteniendo el *tongyong pinyin* como sistema oficial y permitió que en asuntos no estatales se pudiese elegir el sistema de romanización.

### Proceso de taiwanización

A la vez que ha surgido esta tendencia política para fomentar el proceso de de-sinización, de forma paralela fue tomando más fuerza el proceso de nativización o taiwanización. El origen de este proceso tiene sus raíces en el movimiento *Tangwai* (党外运动) (Lams y Liao 2011: 69) surgido a mediados de los años 70 y principios de los 80 bajo la ley marcial. Este movimiento, en la época ilegal, surgió como oposición al KMT y su expansión de la identidad china. Desde la llegada del partido nacionalista a la isla, la identidad china fue impuesta sobre las demás culturas ocultándolas. Con el paso del tiempo, la población nacida en la isla fue aumentando, lo que hizo que poco a poco la identificación con la cultura china se fuese debilitando. A mediados de los años 80 cerca de un 70% de las personas afines al KMT eran “nativos” de Taiwán. Esto hizo que fuese surgiendo un cierto interés por la cultura local de la isla, reflejado así en la fundación de museos locales que favorecían la identificación regional.

Esta identificación tomó más fuerza entre los activistas independentistas a partir de 1987 con la legalización del PDP tras la abolición de la ley marcial. La sociedad de la isla estaba compuesta por diferentes grupos que, en muchos casos, no encajaban en esta visión nacionalista del KMT, por ejemplo, los aborígenes de la isla. Otros grupos tampoco compartían el mismo fondo histórico, como los descendientes de la primera oleada de chinos que llegaron a la isla a partir del siglo XVII-IX. Esto, junto con acontecimientos como la crisis de Taiwán en los años 70, el reconocimiento de la soberanía China sobre las islas Senakaku, la salida de Taiwán de las Naciones Unidas y su aislamiento internacional provocaron una crisis de identidad nacional. Esto hizo que hasta el KMT tuviese que cambiar su discurso para legitimar su gobierno durante los primeros pasos hacia la democracia. Lee Teng-Hui era consciente de que, tras lo ocurrido, si el KMT quería mantener una posición fuerte en un sistema democrático, este proceso de taiwanización era inevitable.

Anybody facing the enthusiastic competition of party politics in Taiwan, if they cannot sincerely identify with Taiwan as the paramount objective, definitely cannot survive. Moreover, there are priorities [literally, things have roots and ends, prior and latter], the reasoning is plain to see. If you go beyond identifying with Taiwan, and just strive to identify with something at an even higher level, the result must definitely be the loss of both. (Lee Teng-hui)<sup>23</sup>

De este modo, poco a poco el interés por las culturas locales y la presencia de estas en los diferentes ámbitos fue aumentando, gracias también al posicionamiento del PDP en los gobiernos locales. En 1990 Lee introdujo el concepto de “nuevo taiwanés” (新臺灣人 *xin taiwanren*) para englobar así a las diferentes etnias. Algunos autores exponen que esto fue también un intento de hacer que los chinos llegados con el KMT viesan a Taiwán como su nueva patria (*homeland*), a la vez que mantenían a China como su “patria madre” (*motherland*)<sup>24</sup>.

Este interés creciente por la cultura de la isla quedó materializado en 1995 con la fundación del museo privado Shung Ye Museum of Formosan Aborigines. Aquí se mostraban obras y elementos de las culturas aborígenes, aunque desde un punto de vista más antropológico. Este museo exponía

23 Así lo cita Hughes en: Hughes, 2011, “Negotiating national identity in Taiwan: between nativisation and de-sinicisation”, p. 6.

24 Nótese en inglés el matiz entre Taiwán como la nueva *homeland*, haciendo referencia a la patria como hogar donde uno conforma su vida, y China como *motherland*, es decir, como la patria de origen, las raíces de las que proceden.

que ocho de las tribus originales de la isla habían desaparecido como resultado del proceso de sinización que se había llevado a cabo en años anteriores. Además, durante esta década comenzaron a esbozarse los esquemas para la enseñanza de las lenguas aborígenes como el hakka (客家语) entre otras.

Con la llegada del PDP al gobierno a principios de siglo, este proceso de taiwanización alcanzó un nuevo nivel. En su discurso oficial se presentó a Taiwán como una sociedad multicultural, dando así reconocimiento a los diferentes grupos étnicos que conforman esta sociedad. Aunque, a pesar de que su representación en la política era escasa, en el discurso oficial se comenzó a utilizar la cultura de estos grupos como elemento esencial de la cultura taiwanesa. Esto se reflejó en las políticas culturales y las exhibiciones promovidas por los diferentes museos estatales. Así lo manifestó el presidente Chen en el discurso de apertura para una exposición del Museo Nacional de Palacio en Praga en 2005:

Taiwan appeared on world maps during the time of heavy maritime trade in the seventeenth century, and was an important member of the global economy of the time. Four hundred years later, Taiwan is not only rich in cultural diversity, but is also an indispensable member of the modern world. I often like to compare Taiwan to a diamond, because no matter how it is compressed, in terms of space or time, it always presents a multi-faceted luster and shine. The National Taiwan Museum with its important collection of records and specimens is a key to the sparkle of Taiwan. (Chen Shui-bian)

De esta forma los museos promovieron la multicultural identidad taiwanesa a través de sus exposiciones mostrando no solo el arte, sino también la literatura. Además, con la designación de Tu Cheng-sheng a la cabeza del Museo Nacional de Palacio, este se convirtió en uno de los principales espacios para la promulgación de la identidad taiwanesa. Bajo la dirección de Tu Cheng-sheng, en 2002 se llevaron a cabo exhibiciones como *Into the Wilderness*, en la cual se mostraban las relaciones entre Taiwán y la dinastía Qing, y la exposición especial *Ilha Formosa*, que exponía cómo era Taiwán durante el siglo VII (Vickers 2008: 84).

En 2004 se creó una sede del Museo Nacional de Palacio denominada Southern Branch of The National Palace Museum en la ciudad de Chiayi (嘉义市), en Tainan. Esta sede del museo fue creada como un “museo de arte y cultura asiáticos”<sup>25</sup>. Esto fue muy criticado ya que Tu Chen-sheng tenía una intención política muy clara para este museo, aquí no solo se destinaron las obras de otras culturas asiáticas como la de Japón, Corea del Sur o India. También se encuentran piezas chinas, mostrando así que China es una cultura vecina y diferente de la taiwanesa. De esta forma, Tu Chen-sheng reforzó la idea de que, aunque China y Taiwán son parte de la cultura asiática, Taiwán tiene una relación histórica con los demás países asiáticos independiente de la de China (Vickers 2008: 84).

Otro ejemplo de este proceso de taiwanización es el Templo de Koxinga, en Tainan, Taiwán. Este templo fue reconstruido en la década de 1960 bajo el gobierno del KMT en memoria de Koxinga (cuyo nombre real era Zheng Chenggong 鄭成功). En la página web del Museo Nacional de Historia es presentado como un líder militar de la dinastía Ming que luchó contra los holandeses que habían ocupado Taiwán. En este momento el museo representó al militar como un modelo de patriota chino. A comienzos del siglo XXI este museo fue renovado y en 2004 volvió a reabrirse para representar una imagen diferente de Koxinga. Esta vez, el museo mostraba una imagen de este líder

25 Así se cita en la página web de este mismo museo, Southern Branch of The National Palace Museum. Consultada el 6 de mayo de 2018.

de carácter internacional, ahora en lugar de enfatizar su patriotismo chino, se enfocaba en los aspectos internacionales de su vida resaltando así su ascendencia japonesa. Esta versión también es representada en Japón, en el Zheng Chenggong Memorial Museum en Nagasaki. En este museo también enfatizan su ascendencia japonesa, además de presentarlo como un héroe internacional, “the hero of Japan and Taiwan”<sup>26</sup>.

Una de las últimas políticas culturales más controvertidas del gobierno de Chen Shui-bian fue una resolución adoptada en 2007 por la cual, el Museo Nacional de Palacio tendría que quitar las etiquetas que identificasen las obras como “procedentes de China continental”. Con esta resolución se permitió calificar a China como país extranjero. Esto atrajo de nuevo las miradas de muchos sobre el debate surgido ya en el año 2003 en el que se exponía la de-sinización como una medida excesiva por parte del gobierno. Muchos acusaban al gobierno de extender una imagen negativa de su pasado chino, representándolo como un enemigo. La conocida escritora Long Ying-tai escribió una serie de artículos sobre la pérdida de esta cultura china en la isla con un cierto toque de melancolía. Lo que a su vez generó críticas en contra de la escritora, marcándolo como nostalgia hacia el autoritarismo del KMT (Wang 2004: 808).

En 2008 fue el KMT quien ganó las elecciones con Ma Ying-jeou a la cabeza. Debido al fuerte proceso de de-sinización y de taiwanización llevado a cabo por el gobierno del PDP, para ganar las elecciones el KMT tuvo que actualizar su imagen y presentarse como un partido con una fuerte identidad taiwanesa. A pesar de representar a otros grupos con identidades diferentes a la taiwanesa, para obtener la victoria y atraer más votos defendió la idea de “nuevo taiwanés”. Una vez alcanzó el poder, sus políticas siguieron una línea afín a las políticas culturales nacionalistas del KMT, por ejemplo, su declaración afirmando que la República de China también incluye el territorio continental. Esto provocó muchas críticas en contra acusándolo de ir en contra de la taiwanización. Como respuesta, Ma lanzó una serie de políticas culturales que mostraran su compromiso con la taiwanización (Kaeding 2009: 23-27).

## 5. El museo en la actualidad y el problema sobre la propiedad de los tesoros nacionales de Taiwán

Retomando el tema de los tesoros nacionales que el KMT se llevó a la isla, la propiedad de estas piezas es un tema bastante controvertido y estrechamente relacionado con la identidad de la sociedad. Este debate comenzó ya durante el gobierno del KMT antes de que la identidad taiwanesa tomase un papel relevante. Esto se debe a la forma en que fueron sacados del continente. Como se mencionó anteriormente, durante la época de retirada del partido nacionalista, ya en el año 1948 el líder Chiang Kai-shek, dependiendo de las versiones, ordenó la salida de estas obras hacia Taiwán. Estos tesoros nacionales fueron expropiados de los palacios de Pekín, Shenyang y Chengde, y dado que esto se hizo de forma no oficial y fue llevado en secreto, es correcto decir que estas obras fueron expropiadas. Así lo argumentan quienes están a favor de su devolución a la República Popular de China. Aun así, también hay que tener presente que antes de la llegada del KMT a la isla, en esta ya había algunos tesoros nacionales (aunque pocos), ya que fue una provincia del Imperio Chino durante un tiempo.

---

26 Así se menciona en la página web del Zheng Chenggong Memorial Museum.

La exhibición *Splendors of Imperial China* de 1996 acrecentó este debate y generó muchas críticas sobre si debían haberse expuesto o no. Unos argumentaban que, debido al incalculable valor de estas piezas, eran demasiado valiosas como para ser expuestas tan lejos. Otros exponían el riesgo de que la RPCh aprovechara la exposición para pedirle a Estados Unidos, país donde tenía lugar la exposición, que se las devolviera. Por otro lado, se encontraban los activistas independentistas que afirmaban que esas obras no representaban la cultura taiwanesa, además este grupo es el que apoyaba que fueran devueltas a China. Solo unos pocos apoyaban esta exposición siempre que esta proporcionara una solución al aislamiento internacional. Este tema atrajo a intelectuales, artistas y activistas que mediante medios de comunicación y círculos de debate exponían sus argumentos (Wang 2004: 794).

Dado que toda nación debe tener su propia cultura, y siguiendo los principios del derecho de propiedad, dicha cultura pertenece a la nación, conformada por un territorio y unas personas (Wang 2004: 795). El problema surge cuando, debido a los flujos migratorios de la población, elementos de esta cultura son obtenidos de forma inapropiada. Este es el caso de las piezas del Museo Nacional de Palacio. En relación con el patrimonio cultural que represente la cultura china, el de Taiwán es muy escaso. Estos tesoros nacionales son prácticamente las únicas representaciones de la cultura china en la isla además de los lugares arqueológicos que datan de la dinastía Ming. Por otro lado, la mayor parte de los lugares y edificios históricos no tenían más de 400 años en ese momento, y en su gran mayoría representan alguna época colonial de la isla, ya sea por los japoneses, holandeses o españoles. Esta es una de las razones por las que los distintos gobiernos de la isla no han devuelto estos tesoros (Chiang 2012: 23).

El KMT utilizó estas piezas como herramienta para legitimar su gobierno, además de extender y fomentar la identidad china. Por el lado contrario, desde que la identificación taiwanesa ha ido ganando más apoyo, estas piezas se han utilizado como elementos representativos de una parte de la cultura taiwanesa ya que, como se ha mencionado antes, esta incluye a la cultura china además de a otras culturas. De esta forma, el número de personas que defienden que estas obras no representan la cultura taiwanesa y deben ser devueltas ha disminuido considerablemente.

## 6. Conclusión

La posesión de tesoros y riquezas siempre ha sido un símbolo de poder. Ya desde las primeras dinastías, los emperadores fueron acumulando piezas de arte, caligrafías y pinturas. Durante las dinastías más antiguas, a estos objetos se les atribuían poderes casi sobrenaturales. Muchos eran utilizados en los rituales religiosos y ceremonias, en su gran mayoría, estos eran vasijas de bronce. Poseer reliquias del pasado (o los tesoros de los emperadores anteriores) representaba una unión y una continuidad de la cultura tradicional, de esta forma los soberanos legitimaban su gobierno y reafirmaban así su poder.

En occidente esto también ha sido así, y durante su época colonial fue una práctica muy frecuente. A través del comercio por la Ruta de la Seda muchos objetos orientales pasaron a Occidente, y viceversa. Sin embargo, los tesoros de los países asiáticos llegaron a través de las relaciones oficiales, o tras las invasiones, por ejemplo, cuando las potencias occidentales comenzaron su colonización por el continente asiático. En este momento, muchos tesoros y piezas de arte de gran valor fueron llevadas a Occidente, lo que actualmente genera debates sobre la propiedad de estas, y si deben ser

devueltas o no. Un ejemplo de ello fue el debate surgido durante la subasta de la colección del diseñador francés Yves Saint-Lauren en 2009. El problema surgió en torno a dos piezas de bronce que habían sido llevadas a Francia tras los saqueos durante las Guerras del Opio.

Por otro lado, la posesión de estos tesoros ha sido utilizada como una herramienta política. Estos han sido empleados principalmente para legitimar la supremacía de unos sobre otros. Los gobernantes de las dinastías Yuan (1279-1368) y Qing, ambas fundadas por invasores extranjeros (mongoles y manchús respectivamente), utilizaron estas piezas imperiales como un elemento más de legitimación. Así se ha ido forjando un sentimiento nacionalista chino en torno a estos tesoros, siendo un símbolo de la cultura tradicional china. Por ello, no es extraño que incluso el PCCh, que llevó a cabo muchas políticas y campañas para acabar con todo aquello que representase "lo tradicional", siguiese interesado en estas obras. "There has never been a national political project that was not also a national cultural project" (Dieckhoff 2017: 296).

De la misma forma, el KMT utilizó estos tesoros como una herramienta política para legitimar su gobierno tanto a nivel interno como externo. Las políticas culturales del KMT tenían el fin de implantar un fuerte sentimiento nacionalista chino entre todos los habitantes de la isla. Este ámbito cultural también fue muy relevante en las relaciones internacionales del gobierno de la isla. Primero como representante oficial de China en la ONU y como heredero legítimo de la cultura tradicional china en oposición a la RPCh que llevaba a cabo una política de aislacionismo. Y, en segundo lugar, tras 1971, cuando la RPCh pasó a ser reconocida internacionalmente como representante de China. En este momento, para el gobierno del KMT el ámbito cultural fue clave para seguir manteniendo las relaciones con los demás países. Por todo ello, el caso del Museo Nacional de Palacio de Taiwán refleja claramente la relación entre el Estado, la construcción de la identidad y el uso de instituciones culturales como instrumento político.

## Bibliografía

- "About the Palace Museum" The Palace Museum, consultado 25-5-2018, <http://en.dpm.org.cn/about/>
- "Chinese Scholars Condemn Taiwan for "De-Sinicizing" National Museum." 2007. *BBC Monitoring Asia Pacific*, 1. <https://search.proquest.com/docview/460932758?accountid=14478>
- "How to Tell Japs from the Chinese" *Life Magazine*, 11 (25), consultado 18-11-2024. [https://books.google.es/...](https://books.google.es/)
- "The Forbidden City and the Odyssey of its Treasures. A Photographic Retrospective" National Palace Museum, consultado 25-5-2018, <http://theme.npm.edu.tw/exh105/PhotoRetrospective/en/page-8.html>
- "Tradition and Continuity" National Palace Museum, consultado 25-5-2018, <https://www.npm.gov.tw/en/Article.aspx?sNo=03001502>

- "Who is Zheng Chenggong?" Zheng Chenggong Memorial Museum, consultado 25-5-, 2018, <http://www.hirado-net.com/teiseikou/en/about.php>
- Blundell, David. 2011. "Taiwan Austronesian Language Heritage. Connecting Pacific Island Peoples: Diplomacy and Values". En *International Journal of Asia Pacific Studies* 7, No. 1, 75-91. [http://web.usm.my/ijaps/articles/IJAPS-7\(1\)-Art4-75-92.pdf](http://web.usm.my/ijaps/articles/IJAPS-7(1)-Art4-75-92.pdf)
- Cahill, James. "London 1935/36 Exhibition: "Early" Paintings from China". En *James Cahill*. Consultado 25-5-2018, <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/london-193536-exhibition-early-paintings-from-china>
- Chan, Tsai-yun. 2015. "La Légitimation Du Pouvoir Nationaliste À Taiwan Au Travers Du Musée Du Palais: L'exemple De L'exposition Des "Trésors D'art Chinois" Aux États-Unis". En *Ebisu* 52 (2015), 175-198. <http://journals.openedition.org/ebisu/1658>
- Chang, Sung-sheng Yvonne. 2004. "New Developments in the Post-Martial Law Period". En *Literary Culture in Taiwan: Martial Law to Market Law*. Nueva York: Columbia University Press.
- Chang, Yui-tan. 2006a. "Cultural Policies and Museum Development in Taiwan". En *Museum International* 58 (4): 64-68.
- Chen, Shang-Ying. 2008. "Politics and Arts Administration in Taiwan". En *Journal of Arts Management, Law, and Society* 38 (3): 205-215. <https://search.proquest.com/docview/223954143?accountid=14478>
- Chiang, Min-chin. 2012. "Constructive Contestation Around Urban Heritage in Taipei: Exploring A New Approach for Cities in Asia" *October* 7-10, 2012. Consultado 16-3-2018. [https://iiias.asia/sites/default/files/TPE-RT\\_Background-document.pdf](https://iiias.asia/sites/default/files/TPE-RT_Background-document.pdf)
- Chiang, Nicole T. C. 2012. "Redefining an Imperial Collection: Problems of Modern Impositions and Interpretations". En *Journal of Art Historiography* 10 (2014), 1-22. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/06/chiang.pdf>
- Ching, Leo T. S. 2001. "Entangled Oppositions: Affiliations, Identities, and Political Movements in Colonial Taiwan". En *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*. California: University Of California Press. <https://books.google.es/...>
- Chu, Chi-jung. 2011. "Political Change and the National Museum in Taiwan". In *National Museums: New Studies from Around the World*, editado por Simon Knell et al., 180-192. Nueva York: Routledge.
- Connelly, Marisela. 2014. "Relaciones con el exterior: lucha de Li Denghui por la presencia internacional de Taiwán y el desarrollo económico". En *Historia De Taiwan*, 273-296. Colegio de México.
- Dieckhoff, Alain y Natividad Gutiérrez. 2017. "Culture and National Identity". En *Modern Roots: Studies of National Identity*, 279-296. Nueva York: Routledge.
- Goldstein, Steven M. 2000. *The United States and the Republic of China, 1949-1978: Suspicious Allies*. Shorenstein APARC. <https://fsi.stanford.edu/sites/default/files/Goldstein.pdf>

- Guo, Changhong. 2008. "Le Palais Impérial Des Qing: De La Cité Interdite Au Patrimoine Public". En *Museum International (Edition Francaise)* 60 (1), 85-95. <https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.2008.00010.x>
- Guy, Nancy. 1999. "Governing the Arts, Governing the State: Peking Opera and Political Authority in Taiwan". En *Ethnomusicology* 43 (3), 508-526. <https://search.proquest.com/docview/231241930?accountid=14478>
- Hughes, Christopher R. 2011. "Negotiating National Identity in Taiwan: Between Nativisation and De-Sinicisation". En *Taiwan's Democracy: Economic and Political Challenges*, editado por Robert Ash, John W. Garver y Penelope Prime. Nueva York y Londres: Routledge.
- Jacobs, J. Bruce (2005). "Taiwanization". En J. Makeham y A. Hsiao (eds.) *Cultural, Ethnic, and Political Nationalism in Contemporary Taiwan*: Bentuhua, 17-54. Springer.
- Kaeding, Malte Philipp. 2009. "Taiwanized 'New Taiwanese': The Effect of Taiwanization on the 2008 Presidential Election Campaign of Ma Ying-Jeou". En *Asia-Pacific Social Science Review* 9 (2), 19-34.
- Kraus, Richard Curt. 2009. "The Repatriation of Plundered Chinese Art". En *The China Quarterly* 199, 837-842. <https://search.proquest.com/docview/229491902?accountid=14478>
- Lamley, Harry. 2006. "Taiwan Under Japanese Rule, 1985-1945: The Vicissitudes of Colonialism". En Murray A. Rubinstein (ed.) *Taiwan: A New History*, 201-260. Estados Unidos: M.E. Sharpe.
- Lams, Lutgard y Xavier Li-wen Liao. 2011. "Tracing "Taiwanization" Processes in Taiwanese Presidential Statements in Times of Cross-Strait Rapprochement". En *Journal of Current Chinese Affairs* 40 (1).
- Lee, Wei-i. 2007. "Cent Ans De Musées À Taiwan, Du Colonialisme Au Nationalisme". En *Transcontinentales*: 145-167. <https://journals.openedition.org/transcontinentales/668>
- Liao, Ping-hui. 2006. "Taiwan Under Japanese Colonial Rule, 1895-1945: History, Culture, Memory". En *Taiwan Under Japanese Colonial Rule, 1895-1945: History, Culture, Memory*, editado por Ping-hui Liao y David Der-wei Wang, 1-16: Columbia University Press. Consultado: 3-4-2028. <https://books.google.es/...>
- Liya, Fan. 2012. "The 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The China Critic Reacts". En *China Heritage Quarterly*, no. 30/31. Consultado 15-4-2018 [http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=030\\_fan.inc&issue=030](http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=030_fan.inc&issue=030)
- . 2017. "Chinese Diplomat and the 1935 International Exhibition of Chinese Art in London: From Proposal to Implementation". En *A Pirate's View of World History A Reversed Perception of the Order of Things from a Global Perspective*, editado por Shigemi Inaga, 73-76: International Research Center for Japanese Studies.
- Llewellyn, William. 1935. "Preface" In *Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art, 1935-6*, editado por London, v. England.
- Rapoport, Serena. 2015. "The Japanese race is an enemy race": Legalized Scapegoating of Japanese Americans During World War II. Barnard College. Consultado 18-11-2024. <https://barnard.edu/...>

- Roberts, Claire. 2014. "Beiping (1936-1948): Working Life in the Former Capital and Japanese Occupation". En *The Dark Side of the Mountain: Huang Binhong (1865-1955) and Artistic Continuity in Twentieth Century China*, 171-195. School of Pacific and Asian Studies.
- Shambaugh Elliot, Jeannette y David Shambaugh. 2003. *The Odyssey of China's Imperial Art Treasures*. Samuel and Althea Stroum Bks. Seattle: University of Washington Press.
- Shepher, John Robert (1993). "The Transformation of Plains Aborigine Cultures". En *Statecraft and Political Economy on the Taiwan Frontier, 1600-1800*. Stanford University Press.
- Steuber, Jason. 1939. "The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935-36". En *The Burlington Magazine* 148 (2006), 528-536. [http://burlington.org.uk/media/\\_file/generic/theexhibitionofchineseartatburlingtonhouse.pdf](http://burlington.org.uk/media/_file/generic/theexhibitionofchineseartatburlingtonhouse.pdf)
- Vickers, Edward. 2010. "History, Identity, and the Politics of Taiwan's Museums". En *China Perspectives* (3): 92.
- Wang, Horng-luen. 2004. "National Culture and its Discontents: The Politics of Heritage and Language in Taiwan, 1949-2003". En *Comparative Studies in Society and History* 46 (4), 786-815. Consultado 24-4-2018. <https://www.cambridge.org/...>
- Wolf, Margery. 1972. "Some History and some Geography". En *Women and the Family in Rural Taiwan*, 1-14. California: Stanford University Press.