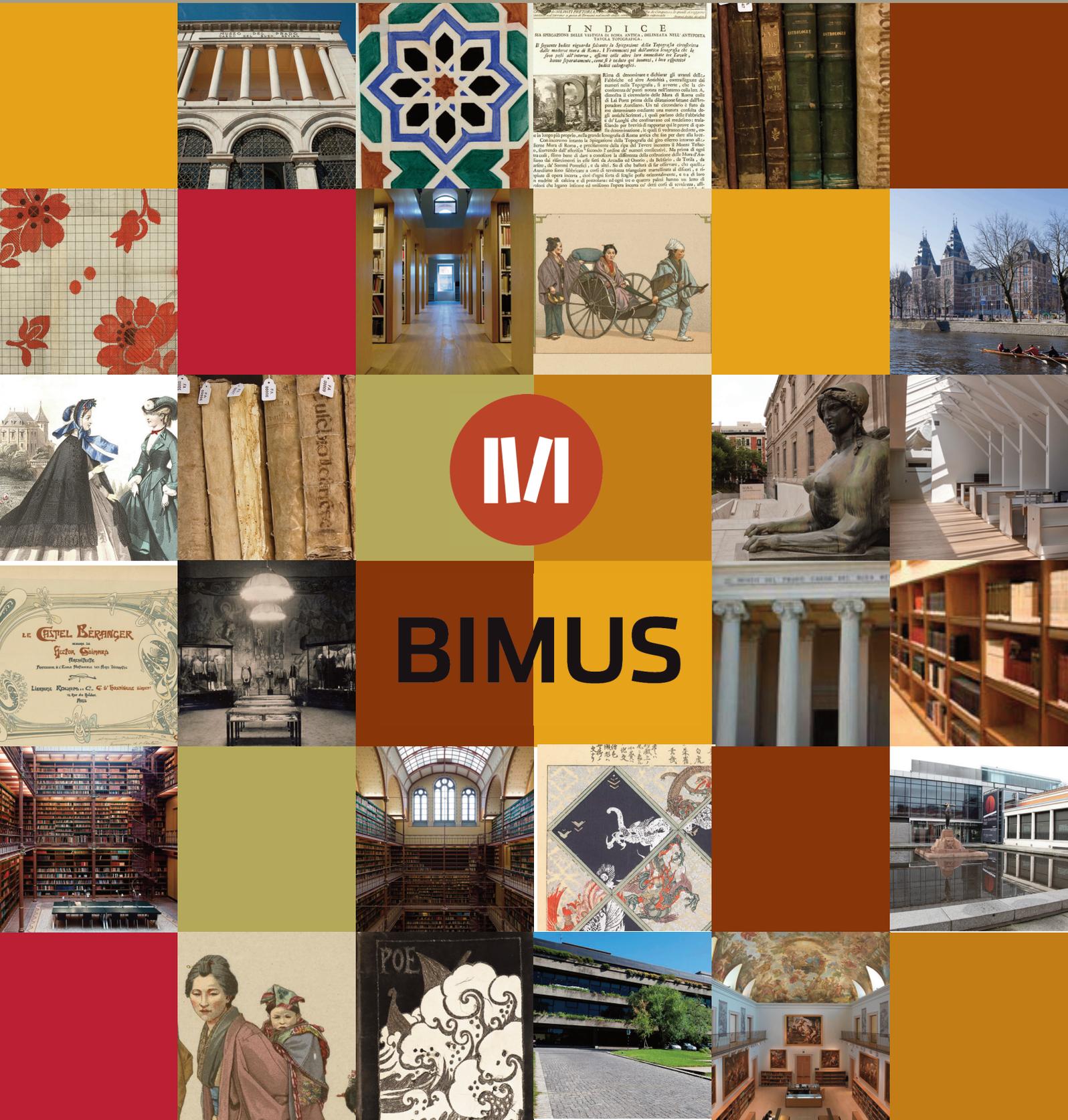


Segundas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Estrategias e Innovación





Segundas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos

Estrategias e Innovación

Museo Nacional del Prado, 6-8 de noviembre de 2013

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2014



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-14-091-2

ÍNDICE

	Pág.
The «Future of Art Bibliography» (FAB) initiative. Background and Outcomes Jan Simane	6
Adquisiciones en tiempos de crisis. La experiencia del Museo del Prado Felicidad Elipe Pérez	15
Una fórmula para la difusión bibliotecaria. Etnobloc Amparo Pons Cortell	27
La Red de Bibliotecas de Museos BIMUS: acciones recientes y perspectivas de futuro... Raúl Alonso Sáez	41
Moving Up a Level in Times of Economic Crisis: A Case Study Ana Paula Gordo	52
Buscando el protagonismo de las bibliotecas de museos en la web social Julián Marquina Arenas	63
La biblioteca del Museo del Traje en el Proyecto Europeana Fashion Irene Seco Serra y María Prego de Lis	70
Bibliotecas de arte o algo más Begoña González Pérez	82
Integración de servicios documentales: el nuevo <i>website</i> del Museo del Prado Ana M. ^a Martín Bravo y Javier Pantoja Ferrari	96
El Museo Nacional de Artes Decorativas como referencia para la teoría de las artes decorativas y diseño Ana Cabrera Lafuente, Isabel Rodríguez Marco y Luis Megino Collado	104
The Rijksmuseum renovation project: new spaces for the museum and the library Geert-Jan Koot	116
Un nuevo espacio para el diseño en Barcelona: Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona Albert Díaz Mota	134
La nueva biblioteca del Museo Arqueológico Nacional Nicolás Pérez Cáceres	143

The «Future of Art Bibliography» (FAB) initiative

Background and Outcomes

Jan Simane

Institution: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut

Talking about the future can be both hypothetical and banal. Hypothetical when we confine ourselves only to assumptions and banal when developments are simply predictable. However, when discussions on the future of art bibliography started a few years ago, in 2010, the situation was different. It was barely possible to outline a convincing scenario, hypothetical or predictable, apparently because art bibliography – at least in the traditional sense of the term – has for many years been of low interest in discipline-specific considerations on working methods and standards. While library catalogues have undergone a radical metamorphosis in the last 20 years of digital revolution the very old bibliography format, dating back to previous centuries, has kept its original concept more or less unchanged, even in electronic form and with online availability. As long as the established and consolidated standard works have been obtainable questions about their future have hardly been formulated. However, when the financial crisis of 2009 provoked the cessation of publishing the highly esteemed and most comprehensive Bibliography of the History of Art (shortly before it was renamed to International Bibliography of Art (IBA)) scholars, librarians, curators and information specialists started to ponder not only the consequences for their daily work but also the principle of bibliographic services in general¹. Thus, the future of art bibliography gained centre stage in the discipline, at least for a certain time, and a working group of the same name was established. Before turning to the future, however, I would like to go back to the past in order to explain what I am talking about here in more detail and to make it more comprehensible why this topic is so important for our self-understanding as art librarians.

Bibliographies in general and those focused on art literature in particular have a long tradition which goes back to the Early Modern Period. They have always served as important if not indispensable instruments to scholars in the form of a summary and structured overview of relevant academic literature and source books. In the era of Enlightenment, the distinction between different types of bibliography became relevant: the enumerative, periodically updated model on the one hand and the analytical, critically commented selection on the other². At the beginning of the last century this important differentiation was expressed in other words, when systematic was opposed to critical and enumeration to classification respectively³. Of course there were many overlaps and interpenetrations in this dualism. However, all variations were based on one important principle: the bibliographer's professionalism and high level of expertise. In

¹ Cf. Salomon, 2011: 10-14.

² Cf. Sorensen, 1986: 31-55, in part. 42 et seq.

³ Besterman, 1968: 1. Cf. also Capaccioni, 2008: 16-18.

short, bibliography was regarded to be a challenging science. Another characteristic was and is its independence from holdings and location. Thus, bibliographies are normally more comprehensive than library catalogues and their destination is – by definition – a widespread dissemination. All these topics were unified in the above mentioned BHA/IBA. In one respect it belonged to the category of enumerative or systematic lists, but at the same time the records reveal noticeable expertise and professional competence. The standard BHA record consisted of three elements: the bibliographic description, based on library cataloguing rules, the abstract and the classification. However, the way bibliographic information was collected and amalgamated was remarkably different to previous times: an impressive network of about 60 people and 50 institutions in Europe and North America, an annual budget of 1 million dollars in recent years and an advisory board with high-ranking scholars provided the basis for an annual production of 24,000 records. There was no other comparable bibliographic tool in art history and hundreds and thousands of art libraries all over the world made available the growing number of blue volumes on their shelves since scholars were reliant on this unique source. One further feature must be emphasized. Around 75% of the entries produced in one year were related to articles from journals and collective writings, and only 15% to monographs. This was the most essential distinction to library catalogues which usually concentrate on monographs. Only in a few exceptional cases are articles catalogued systematically and on a noteworthy quantitative level. In contrast, the list of journals indexed regularly in the BHA comprised around 1,200 titles. Other important bibliographies should also be mentioned to highlight their outstanding quality by concentrating on articles, such as Art Index, Avery Index to Architectural Periodicals and ARTBibliographies Modern, whose indexes cover a broad number of international art journals; they thus provide complementary services to the monograph-oriented library catalogues.

Here we are talking about the pre-Internet era when bibliographies were printed in thick volumes and library catalogues mainly consisted of small drawers with thousands of paper cards. The situation started to change in the mid-1990s when art libraries began to build up electronic catalogues and – in a second step – to interconnect them with bibliographic data from other art libraries or to integrate them in regional or national consortia. Speaking here to a professional audience dominated by librarians it is certainly not necessary to tell you the story of how electronic catalogues were established in libraries and how they differ from the old card catalogues. It is sufficient to point out how this new development influenced their traditional relationship with bibliographies. In the first instance, the framework conditions of the two bibliographic sources started to lose their clear former distinction. One first assimilation was the new, local independent access to library catalogues and their simultaneous availability worldwide. Another important step towards convergence consisted of the new option of network-based interoperability between diverse libraries and the consequent sharing of cataloguing work. The outcomes were union catalogues with a considerably more comprehensive amount of data and the economization as well as the acceleration of operative routines. As we mentioned before, one of the decisive factors in the successful balance of the BHA was the huge operative network of experts. To a certain degree this phenomenon began to determine the quality of the networked union catalogues of libraries as well. Furthermore, the merging of libraries with individual collection profiles in union catalogues remarkably extended the coverage of subject areas. However we must not forget the outstanding feature of distinction between bibliographies and library catalogues as shown above: bibliographies consider the indexing of articles from journals and collective writings to an unmatched higher degree than library catalogues. Moreover, it is uncontested that this type of bibliographic information is of fundamental significance for any academic work. There are, however, important exceptions in the library world that again relativize the principle distinction between bibliographies and catalogues. Focusing on the arts we have to acknowledge the particular service of the Kubikat consortium, based on four important German research libraries in Florence, Munich, Paris and Rome, whose union catalogue contains more than 800,000 entries related to articles and whose list of indexed journals covers around 1,500

titles. Currently, ca. 800 international journals are indexed regularly albeit often only selectively. Such a balance is attainable thanks to network based operability and the division of common work processes which both became standards in the 1990s. However, in fairness it must be said that hitherto the coverage of journals indexed in bibliographies has not been achieved by library catalogues, even when interconnected in networks. On the other hand it is evident that the characteristic features of bibliographies, their local independent availability, their comprehensiveness and their up-to-dateness, have increasingly lost their exclusiveness and that electronic library catalogues, in particular when joined in consortia, steadily became a serious alternative to traditional bibliographies, although intellectual control as well as formal uniformity and continuity might not be on the same level in library catalogues. However, the fact that further players have become relevant in recent years should not be overlooked. The spectrum of bibliographic sources can be decisively more multifaceted when so far unknown services like portals to academic literature, such as JSTOR, Ebsco host and others, based on citations, table of content services or the full text indexing of digitized publications, come into play and enrich the supply of bibliographic information with the help of machines. Finally, generic search engines such as Google scholar or Google books also obtained relevance, increasingly for the humanities, but of course the latter sources are multidisciplinary and thus less applicable for specific searches. Furthermore, the philosophy of their concept is far removed from the traditional principles of pre-selection and unvaried formal standards, so characteristic for bibliographies. On the other hand library catalogues, if generic or specialized, started to extend their services considerably when entries showed an increasing tendency to transform into manifold information clusters offering tools and sources that were both unknown in bibliographies and capable of significantly elevating the quality of the bibliographic information. We are talking about tables of content, abstracts, reviews, publishers' summaries, book covers and the like. Moreover, in the era of data exchange and data merging in union catalogues the list of subject headings and classification codes, coming from different sources, can refine and complete content descriptions, even though the conformity of rules and the consistency of the descriptor language are not of course guaranteed. But is this really a serious problem? What seems to be more important is the phenomenon of the conjunction, complement, extension and enrichment of bibliographic information in library catalogues which is apparently advancing more towards quantitative than qualitative consequences. However, before conjecturing further future developments I would first like to bring into play the international network artlibraries.net, since it plays a central role in the FAB initiative and should therefore be analyzed properly. One could even argue that the FAB initiative and the future bibliography model I will present to you shortly would either not or hardly be possible without the experience of artlibraries.net and without the commitment of the members of its steering committee.

Again, allow me first to go back to the past in order to better explain the future. The beginnings of artlibraries.net were rather modest⁴. Based on the light federated search architecture and the CGI-script protocol of the well-established Karlsruher Virtueller Katalog⁵, the first version of our Virtual Catalogue of Art History, launched in 1999, virtually unified the catalogue entries of the art historical holdings of two German university libraries and the young kubikat-consortium. At this time it was the most efficient way, and also the most economical, to integrate a substantial number of physically distributed bibliographic records in one search process and to create discipline-specific access to the related literature. The political and historical background was the lack of a central national art library in Germany and the idea was to offset this fact in the form of the distributed and coordinated acquisition of art literature in seven outstanding German art libraries⁶. The online catalogues of these libraries were virtually unified under the roof of the

⁴ Cf. Hoyer, 2003: 15-18. Simane, 2009: 53-56. Hoyer, 2011: 19-24. Rocke, 2012.

⁵ <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> [10/01/2014]

⁶ Cf. Effinger, Hoyer, 1999: 1660-1666.

Virtueller Katalog Kunstgeschichte in the following years, together with a couple of other catalogues which seemed to serve as a useful complement to the discipline-specific profile of the core group. However, with this – so to speak – innocent approach of unifying a small number of locally dispersed but conceptually related catalogues discussions started among the participants on the definition of goals and the policy of gaining further partners. This was the situation in 2003 when two different positions hardened, aggregation versus selection. The advocates of aggregation were interested in connecting as many German art library catalogues as possible and making the Virtual Catalogue a gateway to their holdings. The other party's idea was the rather sophisticated and vitally convincing concept of a virtual bibliography, grounded on the holdings of selected and subsidiary-related art libraries, without any national restriction of course. Thus, the first international partners, such as the Florentine IRIS consortium⁷, came into play. In subsequent years this path was followed with unexpected success, even in an intercontinental dimension. Over the last four years, not only has the number of partners grown considerably to currently more than 90 libraries in 15 countries on four continents, but the meta search engine also includes targets like Google Books and the Hathi Trust. Artlibraries.net is thus an example of a machine-supported aggregation of bibliographic data derived from locally dispersed heterogeneous sources. However, the joining of the catalogues follows a concept, although in a rather flexible manner, and the sources or targets have been selected not by chance. The goal of this accumulation is not to offer a unifying gateway to the holdings of the participating libraries, but to virtually create a comprehensive aggregator of bibliographic data for distinct bibliographic searches. Currently, there are around 12 million records in the virtual data pool, referring not only to books but also to hundreds of thousands of journal articles, reviews, auction catalogues and special collections. As a result, a federated search over so many different sources merges bibliographic information which can be very comprehensive and can include so far uncommon formats like OA publications, digital collections, images and the like. All in all we can conclude that artlibraries.net has over the last 12 years come to be an impressive bibliographic tool as well as a unique international communication and collaboration network. On the other hand the model of artlibraries.net also has shortcomings. There is much redundancy in the hits for example, the result lists can be very long and hard to manage. The quality of the records is heterogeneous and sometimes disappointing, in particular when subject indexing is concerned. This is a serious problem when searches are unspecific and based on an approach to a subject area. Of course no claim can be laid to completeness when the search results fully depend on the holdings of the participating libraries. Furthermore, it should not be concealed that the current technical infrastructure has several disadvantages due to the fact that the large number of connected target systems can cause long waiting times in displaying the results. Moreover, convenient selective navigation through the sometimes long and confusing hit lists is not possible. On the other hand we have explained above that the collection and merging of relevant information from different sources as well as a complement with further data and formats in union catalogues epitomizes a reality whose benefits should be acknowledged. Thus, it is incontestable that library catalogues, in particular when united in networks, at least partially fulfill services that were formerly reserved to bibliographies. However, they do it in another manner, based on new principles of generating and valuating information on the one hand and of integrating users with a more active role in selecting and filtering the bibliographic data they are looking for on the other. Undoubtedly, this can only be done with the appropriate tools and it must be admitted that artlibraries.net shows a deficit particularly in this respect. Anyway, the crucial question was not whether a library consortium can substitute a traditional bibliography and make it superfluous but rather what role should library catalogues play when future models for bibliographic services are developed and how the traditional format of a bibliography could be integrated in such a scenario. We had anything but competition in mind. And – unfortunately – we had abortive discussions with the editors of the BHA around 2008 to convince them to join the artlibraries.net project and to

⁷ http://www.iris.firenze.it/index_e.php. [10/01/2014]

become one of the targets in the meta search environment. This, by the way, was in line – even if unconsciously – with a vision expressed by Michel Rinehart, the former editor in chief of the BHA, as early as 1969 when he argued in favour of a computerized «central» bibliography without the traditional distinctions of selectiveness and exhaustiveness⁸. 25 years before the internet was born Rinehart had recognized how efficient computers are in managing big masses of data and he foresaw the consequent turn towards a post-selective strategy of filtering specific results out of a rather unspecific pool of information: «A central bibliography would collect and compile all the material available, and provide in turn the basis for every kind of specialized critical and selective bibliography, whether local or topical»⁹. Undoubtedly, Rinehart was still far from propagating an amalgamation of bibliographies and library catalogues. However, his plea for international cooperation, based on a computerized network, and his recommendation to identify «areas common among libraries, A&I services and bibliographies» were important anticipations of discussions we are leading today, more than forty years later¹⁰.

Let me now return to the year 2010 when exits from the previously mentioned art bibliography crisis were on the agenda. To come straight to the point: the cessation of publishing the IBA for financial reasons only triggered awareness of the substantial lack of a future proofed concept for an appropriate bibliography format for our discipline, particularly in view of the dramatically changing conventions of publishing and supplying various and also new forms of information and knowledge. As mentioned at the beginning, the FAB working group was established for the purpose of developing alternative models to traditional bibliographies, but always in full awareness that the outcome should and could not resemble a 'follower' of the old IBA. What we had in mind was rather a creative realignment of the available sources by applying modern technology and communication networks. Thus, it was more or less a matter of course that from the beginning onwards the FAB group has been in close and continuous communication and collaboration with the steering committee of artlibraries.net. By 2011 the members of both circles had already discussed the new concept of an 'umbrella' under which single areas of responsibility should be unified to something like a 'discovery environment' for discipline-specific information and sources with the goal of creating an interwoven network of distinct sources in order to cover, at least in part, a relatively wide area of bibliographic information. However, this was admittedly a theoretical approach and it lacked clarity concerning technical feasibility. Furthermore, a financial basis for such an ambitious project was missing, and an attempt to attract funding from corresponding promoting institutions remained abortive. Consequently, the Getty Research Institute, the driving force in the FAB initiative, started to work with its own forces and means at least on parts of the concept. In so doing, in 2012 it was possible to launch one of the three columns of the FAB architecture, the portal to digitized sources, thanks to an international collaboration of institutions in the US and Europe¹¹. The central matter of the FAB concept, the development of a new bibliographic tool, thus remained stronger in the hands of the artlibraries.net group since its virtual catalogue – as we have described before – achieved decent capability in the meanwhile and it was the only existing international network of art libraries of significant dimension with an impressive interconnectedness of institutions and people. However, on the way to the aim of finding a suitable solution for an innovative bibliographic tool a number of fundamental hurdles had to be overcome: the sometimes slow and inflexible federated search technology had to be replaced by an infrastructure that corresponds better to the current habit of searching and navigating in comprehensive data pools; the demand for displaying a deduplicated hit list with facet-based filtering options as well as different ranking criteria had to be satisfied; it was recognized as indispensable to interconnect the catalogue entries of the

⁸ Rinehart, 1969: 201-203.

⁹ Rinehart, 1969: 203.

¹⁰ Rinehart, 1982: 17-31, here 26.

¹¹ <http://portal.getty.edu/portal/landing>. [10/01/2014]

participating libraries with bibliographic data from additional sources such as repositories, bibliographies, publishers' archives, review databases, OA publishing platforms, e-journal collections etc.; and – finally and not to be underestimated – the outworking of the described vision was imaginable only when based on realistic, reliable and long-term financial and operative fundaments. The latter seems to be a matter of course, but we must bear in mind that up to now the current artlibraries.net project has existed without any institutional basis and without any financial ground. Well, not to make it too exciting: a promising solution that satisfies all the mentioned requirements seems to be within our reach and I am happy to report on the first, unexpectedly successful steps towards a new, future-oriented model of a discipline-specific, bibliographic information supply which could even become a prototype for other disciplines and subject areas. Moreover, it has already a name: WorldCat Art Discovery. How does it work?

The name of our brainchild reveals its principal relatedness to the WorldCat, operated by the Online Computer Library Center (OCLC) in Dublin, Ohio. The WorldCat is the most comprehensive bibliographic database in the world and comprises around 300 million records from more than 10,000 libraries on all continents and in dozens of countries. As a non-profit organization, OCLC funds a vast number of library services with the membership fees of the participating libraries. At our first meeting in 2010, when the FAB group was established, a possible collaboration with OCLC was already on the agenda due to the fact that north American libraries are used to engaging the services of OCLC as a standard and that almost all of them send their catalogue data to the WorldCat. Although European libraries have boosted collaboration with OCLC and the WorldCat, at the time a solution for the FAB project initially seemed hard to imagine, admittedly because of scarce knowledge and a lack of experience with the WorldCat in the European part of the group. Concerns about subjection to a huge and inflexible operative structure, loss of identity and visibility etc. led to an initial denegation to follow this path. However, thanks to an eye-opening report on the experiences of committee member Geert-Jan Koot with the WorldCat and its special feature for running a group catalogue with the selected exposure of data from the WorldCat pool, our opinion started to change radically about two years later. The fact that in the meantime a realistic alternative could not be identified naturally also played an important role. Thus, conversations with OCLC representatives started in 2012. Step-by-step a scenario for transferring the bibliographic data of artlibraries.net partners to the WorldCat and unifying them with the already existing data pool as well as with additional sources was developed and then presented in prototype form at the biannual general conference of artlibraries.net in Paris last year¹².

Before analyzing the background let us first look at this prototype.¹³ Although based on the enormous data pool of the WorldCat, a search in a group catalogue exclusively filters out the records of those libraries that have been defined as members of a group. In any case their records or holding information respectively have to be loaded to the WorldCat data base beforehand. In other words, a group catalogue is not an autonomous database but simply a subset of the WorldCat. The search process, interface features and services are the same as in the standard version of the WorldCat. In our prototype queries for bibliographical information are thus satisfied with access to records of selected art libraries mirroring – at least in part – the concept of artlibraries.net. However, unlike in the current architecture of artlibraries.net the WorldCat Art Discovery experiment does not depend on feedback from connected local catalogues but on records stored in the WorldCat. The first and most important effect is the remarkably higher speed of obtaining results from a performed search. At the same time the retrieval – or better the discovery process – can be enriched with additional sources like bibliographical databases (here

¹² Slides of the presentation available under: http://artlibraries.net/archiv_dokumente/dokumente/OCLC_artlibraries-net-2012.pdf. [10/01/2014]

¹³ Currently accessible under: <http://artlibraries.worldcat.org/>. [10/01/2014]

first and foremost for journal articles), full-text repositories, image collections and the like. Already on this level the list of hits will be remarkably richer than in the current artlibraries.net environment. The concern that such a result list could become too long and therefore unmanageable can be answered with an indication of the facets that allow convenient post-selective navigation through the results. Furthermore, thinking outside the box of our discipline can be easily supported with a single mouse click passing the query concerned to the complete WorldCat data pool.

Just two closing remarks: the first is a clarification. The WorldCat Art Discovery project does not aim to substitute in the short term the still existing and operating artlibraries.net environment, although it would be possible at least in theory. There are many objections, among them financial and political, which cannot be taken lightly. Thus, in the near future there will be two international bibliographic networks running. However, since there are substantial differences between them we do not see this as a problem. Furthermore, we can immediately integrate new art libraries into the WorldCat Art Discovery experiment that up to now have not been partners in artlibraries.net but whose catalogue data is already stored in the WorldCat. A few weeks ago we sent out a call for participation in the WCAD project to the artlibraries.net partners in order to form a pioneer group which would initiate the experiment. The feedback was overwhelming. Approximately 30 libraries and consortia are willing to join the initiative and even to invest money. Contemporaneously, the Kress Foundation in New York and the Getty Research Institute expressed their readiness to cover higher initial investments which will be inevitable to get the construction operating. All in all, the circumstances are so promising and so encouraging that it only seems to be a question of a short time before our vision becomes a tangible reality.

The second closing remark refers to the conceptual identity of the model. It is evident that WCAD combines all the above-mentioned qualities of modern library catalogues and their ability to interconnect with other catalogues and additional sources in order to obtain the most comprehensive amount of bibliographic information. As we have seen before, the WorldCat technology offers the required tools for filtering and selecting the results according to the user's strategy. Furthermore, the discovery process is enriched with data coming from sources that are not library catalogues and that have been generated with the help of fully computerized routines like the indexation of tables of content of journals and collected writings for example. It is not a new version of a traditional bibliography that has been created but rather an innovative approach to exploring the manifold landscape of information sources and information formats, so radically different to previous decades. In place of the former pre-selective authority of bibliographies and bibliographers we are now giving room to the post-selective creativity and curiosity of the individual. This is not a targeted alienation of the traditional and still important as well as meritorious services of bibliographies, rather – as a logical consequence – an invitation to make them part of this innovative discovery experience. Despite the emphasized reasons for optimism about the progress achieved in the project a lot of substantial investments of knowledge, experience and creativity still have to be made. Nevertheless, we are convinced we are on the right path, and what we are building right now and with all our combined forces could become a fertile ground for substantial developments which we are dedicating to the future of art bibliography.

Cited literature

- BESTERMAN, Theodore (1968): *The Beginnings of Systematic Bibliography*, 2nd ed., New York, Franklin.
- CAPACCIONI, Andrea (2008): [«Introduction»] en BESTERMAN, Theodore: *Le origini della bibliografia*, Firenze, Le Lettere, 16-18.
- EFFINGER, Maria; HOYER, Rüdiger (1999): «Der Virtuelle Katalog Kunstgeschichte (VKK)», *Bibliotheksdienst* 53, 1999, 10, 1660-1666.
- HOYER, Rüdiger (2003): «The Virtueller Katalog Kunstgeschichte as a tool for international co-operation», *Art Libraries Journal*, vol. 28, n.º 1, 15-18.
— (2011): «Meta catalogues and search engines: artlibraries.net and the state of the art», *Art Libraries Journal*, vol. 36, n.º 3, 19-24.
- RINEHART, Michael (1969): «Practical Support on an International Basis for the Bibliography of Art History», en *Bibliographie d'histoire de l'art*, Papers of an International Conference 24 to 26 March 1969, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 201-203.
— (1982): «Art Databases and Art Bibliographies: a Survey», *Art Libraries Journal*, Summer, 17-31.
- ROCKE, Michael (2012): «Artlibraries.net: an update», Paper presented at the Annual Conference of the Art Libraries Society of North America, Toronto, http://www.arlisna.org/news/conferences/2012/ses_future-rocke.pdf [10/14/2014].
- SALOMON, Kathleen (2011): «Considering the Future of Art Bibliography: the FAB Initiative», *Art Libraries Journal*, vol. 36, n.º 3, 10-14.
- SORENSEN, Lee R. (1986): «Art Bibliographies: a Survey of Their Development, 1595-1821», *The Library Quarterly*, vol. 56, n.º 1, 31-55.
- SIMANE, Jan [et al.] (2009): «Artlibraries.net and Arthistoricum.net: new developments and co-operations», *International cataloguing and bibliographic control*, 38, 53-56.

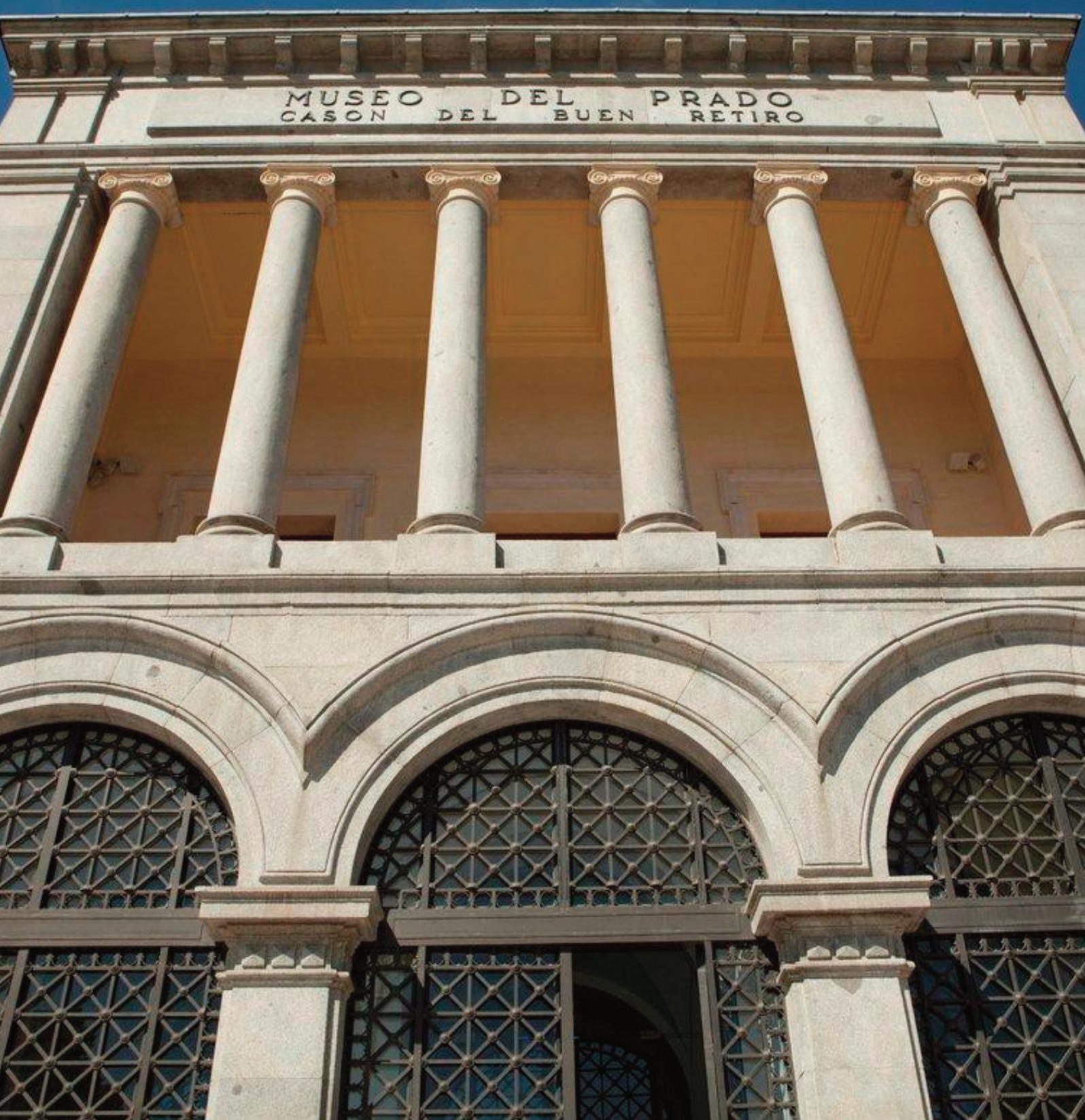


Figura 1. Fachada c/ Alfonso XII, Casón.

Adquisiciones en tiempos de crisis. La experiencia del Museo del Prado

Felicidad Elipe Pérez

Museo Nacional del Prado. Biblioteca

La biblioteca del Museo del Prado, alojada desde 2009 en el Casón del Buen Retiro formando parte del Centro de Estudios del Museo, contiene un relevante fondo bibliográfico estrechamente vinculado a la colección artística de la institución de la que depende, por ello está especializado en historia del arte del período comprendido entre la Edad Media y las primeras décadas del siglo xx. Dicho fondo, de obligada consulta para todo estudioso interesado en la actividad artística de la época citada, ha visto afectado su desarrollo documental por los sucesivos recortes presupuestarios derivados de la crisis económica actual que han repercutido de manera especial en la Sección de Adquisiciones de la Biblioteca.

La experiencia del Museo del Prado. Medidas aplicadas

Estos recortes inciden, como es lógico, en la adquisición por compra, que es el principal medio utilizado en nuestra Biblioteca para ampliar la colección. Por ello ha sido preciso afrontar el problema mediante la búsqueda de alternativas destinadas a mantener, en la medida de lo posible y con el menor coste, el crecimiento del fondo bibliográfico para no frenar su actualización constante y evitar así la aparición de lagunas importantes.

Algunas medidas ya se han aplicado, con éxito, en los últimos años. Así, desde 2011, la adquisición por compra se ha visto favorecida por la posibilidad de adquirir publicaciones en librerías *online*, mediante el pago con tarjeta de crédito, que permite una respuesta más rápida a las sugerencias de adquisición de los investigadores, encontrar libros descatalogados y, lo que es más importante, comparar precios para conseguir fondos con las mejores condiciones económicas.

Otras medidas adoptadas se han centrado en el fomento de otros tipos de adquisición, como el intercambio y la donación; en el especial cuidado aplicado a la selección de publicaciones en compra para ajustarla a las necesidades reales de los usuarios, conocidas a través de los datos obtenidos de un amplio proceso de evaluación del fondo y del uso del mismo realizado en el último año, y, finalmente, en el impulso dado al Servicio de Obtención de Documentos, que, por este motivo, ha sido mejorado en cuanto a su gestión.

La situación expuesta queda patente en los gráficos representados (fig. 2), que reflejan la incidencia de la evolución presupuestaria en nuestra Sección de Adquisiciones. Así, aunque el número total de recursos impresos en 2012 aumentó con respecto al año anterior, hay que señalar

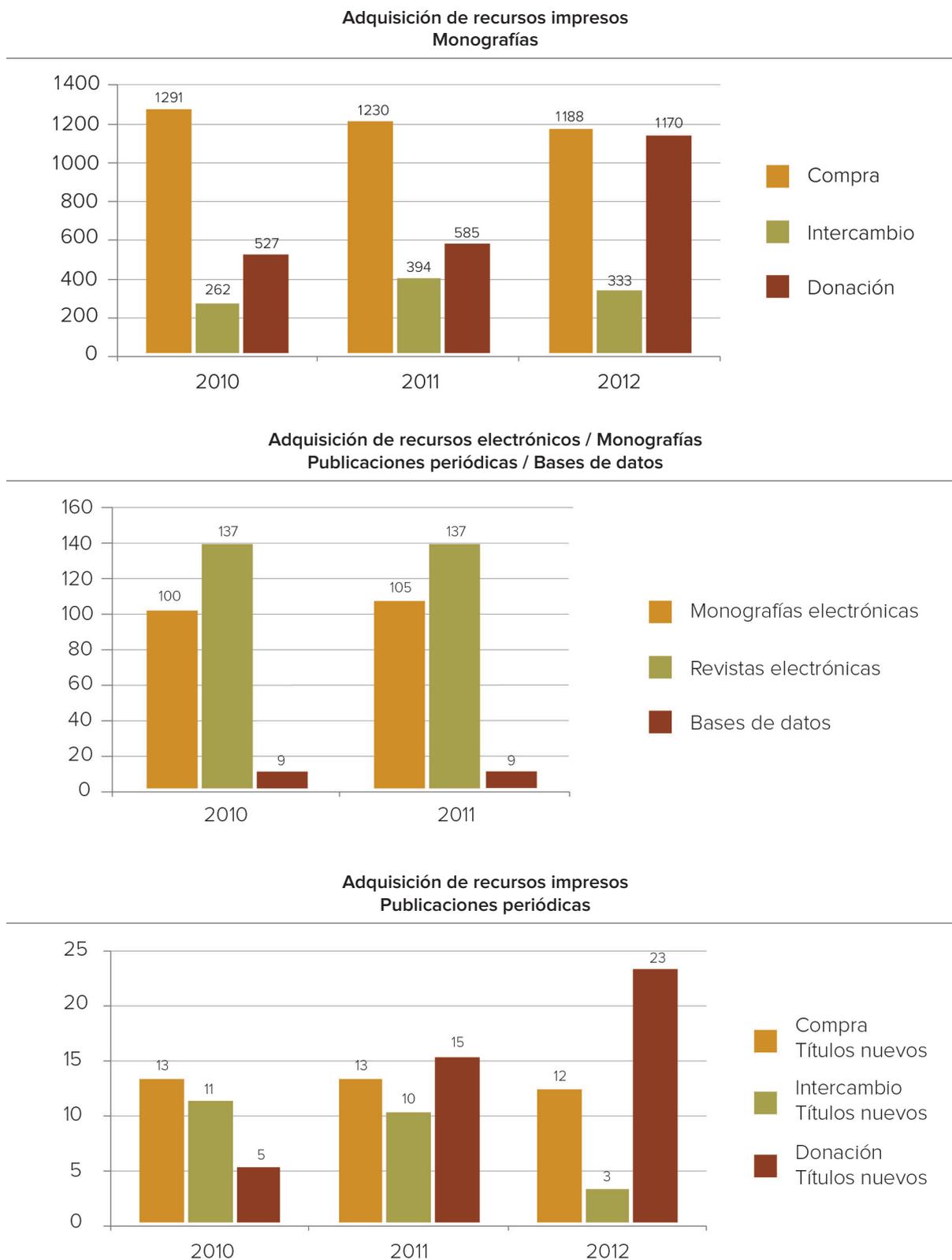


Figura 2. Evolución presupuestaria. Sección de Adquisiciones.

una ligera tendencia descendente en la adquisición por compra e intercambio mientras la adquisición por donación presenta una marcada línea ascendente. Sin embargo, la situación de los recursos electrónicos es diferente, pues, mientras la suscripción a revistas y bases de datos no ha variado, las monografías han experimentado una fuerte subida debido a la adquisición de 100 monografías a la librería Casalini, a través de su plataforma Torrosa, con la que la Biblioteca inició en 2012 un importante proyecto de compra de libros electrónicos.

Intercambio y donación

En el momento actual, además de fomentar el intercambio puntual u ocasional con otras instituciones nacionales e internacionales, a través de la extensa difusión de nuestras listas de duplicados en diferentes espacios (web del Museo, MUSAS, etc.), estamos intentando ampliar las posibilidades de intercambio automático, que a día de hoy supone el envío inmediato de publicaciones propias a más de veinte instituciones museísticas y universitarias extranjeras y dieciséis nacionales con las que tenemos establecido un acuerdo para recibir a cambio sus publicaciones, se trata principalmente de catálogos de exposiciones y boletines oficiales, estos últimos se intercambian de manera habitual con ciento cincuenta centros de ámbito mundial.

También valoramos de forma muy positiva los donativos, tanto particulares como institucionales, pues suponen un importante medio para cubrir lagunas en el fondo con un coste asumible por nuestro presupuesto. Estos donativos llegan a la Biblioteca por diferentes vías: publicaciones editadas por el propio Museo y por su Fundación de Amigos, ejemplares obtenidos a partir de la venta de imágenes para publicaciones externas y catálogos enviados por diferentes instituciones museísticas como contrapartida al préstamo de obra de arte para exposiciones temporales.

Todos ellos aportan un destacado número de obras relacionadas con el estudio del patrimonio artístico del Museo y por eso se destinan a aumentar el contenido de las estanterías dedicadas a temas específicos de nuestra institución y a monografías de artistas disponibles en libre acceso en la sala de lectura, la Sala Giordano, así llamada en honor al pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705) que a finales del siglo xvii decoró la bóveda y los muros de lo que entonces era el salón de baile del Real Palacio del Buen Retiro (figs. 3, 4, 5).



Figura 3. Sala Giordano.
Vista general.



Figura 4. Sala Giordano. Estantería Prado.

Otras vías de entrada de donativos, como la comunidad científica del Museo (dirección, dirección adjunta de conservación, conservadores, técnicos de los diferentes departamentos y restauradores), los autores externos y los propietarios de bibliotecas personales, son esenciales en nuestra política de adquisición, no sólo por las lagunas que cubren, sino también porque ofrecen publicaciones recientes de interés y, en ocasiones, duplicados que en nuestro caso, sumados a

los duplicados existentes en nuestro fondo general, han servido para la formación y posterior mantenimiento de las dos bibliotecas auxiliares alojadas en el Edificio Jerónimos, una en el Taller de Restauración de Pintura (fig. 6) y otra en el Gabinete de Dibujos y Estampas (fig. 7). Bibliotecas que dan cobertura bibliográfica especializada a tres departamentos del Museo alejados de la biblioteca general, Restauración, Gabinete Técnico y Gabinete de Dibujos y Estampas.

En este punto tenemos que destacar en 2013, por el elevado número de ejemplares y por su calidad, los donativos del colectivo de restauradores y técnicos del Prado, entre los que sobresale la donación del Fondo Stolz, conjunto de más 200 libros y folletos, relativos a técnicas y materiales artísticos de fines del siglo XIX y principios del XX, ofrecidos por nuestra restauradora Eva Perales, que pertenecieron al pintor Ramón Stolz Viciano (Valencia, 1903-1958). Otro donativo a señalar de manera muy especial es la biblioteca del escritor y profesor Félix de Azúa que, con más de 6.500 ejemplares dedicados a teoría del arte y estética, ha enriquecido de manera notable nuestro fondo.



Figura 5. Sala Giordano. Estantería monografías de artistas.



Figura 6. Biblioteca auxiliar. Taller de Restauración-Gabinete Técnico.



Figura 7. Biblioteca auxiliar. Gabinete de Dibujos y Estampas.

Evaluación del fondo

La crisis obliga a ser muy cuidadosos con los gastos de adquisición, por ello hemos tenido que replantearnos la política de desarrollo de la colección, con la intención de conseguir una selección de fondos muy ajustada, dirigida a adquirir por compra solo los materiales que vayan a tener un uso cierto, es decir, los que son imprescindibles para el estudio del arte comprendido entre la Edad Media y las primeras décadas del siglo xx.

Con este fin hemos realizado un ejercicio de evaluación del fondo orientado a tomar las decisiones pertinentes a la hora de replantear los criterios de selección. Proyecto cuyos resultados exponemos brevemente, pues el tiempo disponible de esta comunicación así lo requiere.

Tras tomar la decisión de no aplicar un método de evaluación¹ concreto, sino una combinación de técnicas orientadas a la obtención de datos teniendo en cuenta el análisis de las características intrínsecas de la colección, el uso que los usuarios hacen de ella y el grado de satisfacción de los mismos, hemos empezado por el establecimiento de las pautas para analizar las características de la colección, a partir del nivel de cobertura y el grado de exhaustividad contemplados en el Manual de Procedimiento de la Sección de Adquisiciones en el que se establece que el fondo bibliográfico ha de centrarse en el estudio de la colección artística del Museo y que su grado de exhaustividad ha de tener tres niveles de información² (mínimo, de investigación y completo), aunque tendiendo a la exhaustividad en lo relativo a las diferentes escuelas pictóricas representadas en nuestra institución. A continuación hemos pasado al examen directo del fondo, diferenciando entre recursos

¹ Lockett, B. (ed.) (1999), Rebiun (1999), Biblarz, D. (2001).

² El nivel mínimo contiene los documentos básicos para el estudio de la colección artística del Museo, el nivel de investigación, los principales documentos y el nivel completo, hasta donde es razonablemente posible, incluye todos los documentos significativos.

impresos y electrónicos, para estudiar su tamaño, crecimiento, composición, variedad idiomática, cobertura temática y nivel de actualización, obteniendo algunos resultados destacados:

- El número de recursos impresos es notablemente más elevado que el de recursos electrónicos, pues la adquisición de monografías impresas en el último año ha aumentado un 17 %, en parte debido a las donaciones citadas. También ha crecido el número de títulos de publicaciones periódicas impresas, mientras las suscripciones a revistas electrónicas y a otras bases de datos no han experimentado cambio alguno, manteniéndose las suscritas en 2011. Sin embargo esta situación ha empezado a cambiar debido a una reciente suscripción a *Arts & Humanities Full Text*, base de datos de revistas a texto completo, que permite el acceso a 470 títulos de variadas materias: arte, diseño, arqueología, antropología, literatura, música..., como *The Art Bulletin*, *Artibus et Historiae*, etc.
- Destaca el predominio de publicaciones en español y demás lenguas cooficiales (42 %), aunque también existe una amplia selección en otros idiomas, inglés (20,77 %), francés (16,46 %), italiano (13,19 %) y alemán (6,75 %) a los que se suman otros con un porcentaje menor (0,88 %), portugués, holandés, japonés, noruego, polaco, chino... (fig. 8). Situación que está cambiando debido a la adquisición de publicaciones, sobre todo, en alemán.
- El análisis de la cobertura temática, en el que se han tenido en cuenta las peticiones hechas por los diferentes departamentos técnicos del Museo al Servicio de Obtención de Documentos, hecho a partir de una división por clases generales siguiendo el sistema utilizado para la colocación física de los materiales en los diferentes depósitos de la Biblioteca, refleja ciertas carencias, concretamente en el área de escultura, restauración, fotografía, artes decorativas y alguna escuela de pintura, por lo que en este momento se está dando prioridad a la adquisición de dichas materias.
- El nivel de actualización, aspecto que analiza las fechas de publicación para poder determinar la edad de la colección, su antigüedad, no ha sido evaluado por considerar que las ediciones llamadas *clásicas* son interesantes para la investigación histórica.

Variedad idiomática

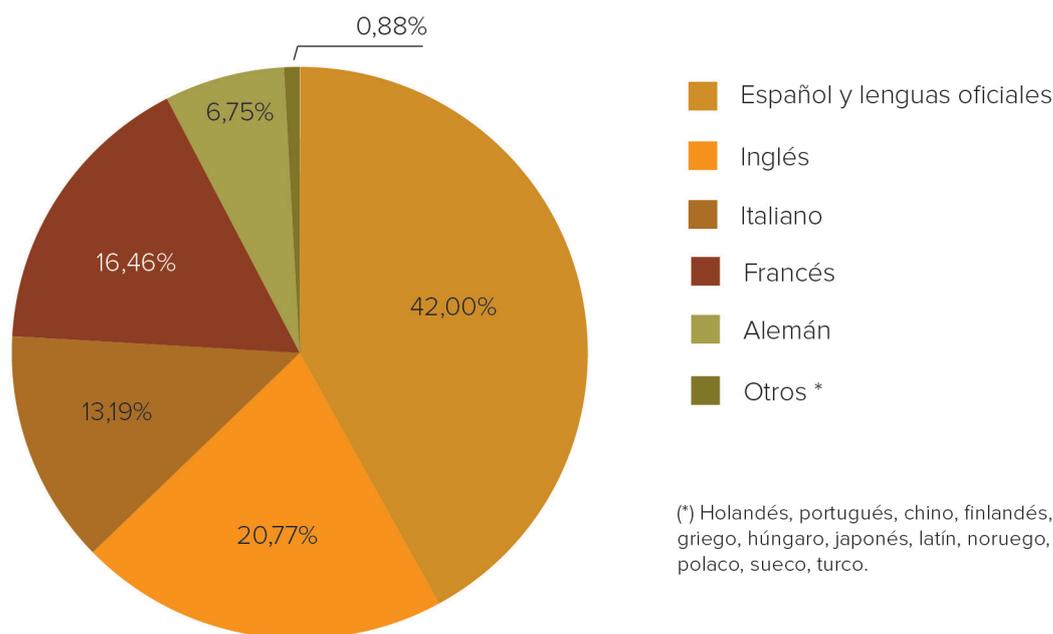


Figura 8. Variedad idiomática.

A continuación hemos pasado al estudio del uso que hacen nuestros lectores del fondo, a partir del análisis del préstamo en sala, de las consultas a nuestro catálogo de los usuarios internos a través de la Intranet y de los externos a través de Internet, y de las peticiones de préstamo interbibliotecario realizadas por los técnicos del Museo que indican las necesidades puntuales o recurrentes de documentos que no están en la Biblioteca. Este estudio ha reflejado que el uso de la colección ha experimentado un incremento del 8,83 % con respecto al año 2011, lo que nos lleva a pensar que el fondo es aceptable para las necesidades de nuestros lectores.

Finalmente hemos evaluado la satisfacción de los usuarios internos y externos a través de una encuesta destinada a conocer su opinión y sus expectativas. Con este fin hemos difundido un formulario anónimo, impreso y electrónico, cuyos resultados señalan una participación del 22,6 % de investigadores que consideran que el fondo bibliográfico cubre sus necesidades de información de manera satisfactoria, destacan la utilidad de los fondos digitalizados disponibles en la web del Museo y aportan sugerencias que, como es lógico, difieren entre usuarios internos y externos, pues mientras los primeros demandan mayor accesibilidad a los diferentes depósitos de la Biblioteca, los segundos piden la ampliación del horario de apertura y la posibilidad de acceder al préstamo interbibliotecario, a día de hoy sólo accesible para el personal interno.

Finalizada la recogida de datos y la interpretación de los mismos, hemos reflejado las conclusiones obtenidas en un informe final de evaluación orientado a mejorar las deficiencias observadas y a adoptar un plan que permita conseguir un adecuado desarrollo de la colección optimizando, en la medida de lo posible, la asignación presupuestaria disponible.

Servicio de Obtención de Documentos

Es necesario hacer una referencia al Servicio de Obtención de Documentos³ porque, en nuestro caso, ha incrementado de manera destacada su actividad ante la imposibilidad de adquirir todo lo que se necesita. Esto unido a la facilidad para localizar la información no disponible en nuestros fondos en los catálogos informatizados de las bibliotecas en cualquier parte del mundo y a la posibilidad de recibir copias a través del correo electrónico o de los diferentes sistemas automáticos disponibles en los centros a los que se solicitan, ha hecho que esta prestación haya experimentado en 2012 un aumento del 26,7 % con respecto al año anterior (fig. 9).

Por ello hemos llevado a cabo un plan de mejora del servicio en el que destacan, principalmente, dos medidas adoptadas. Una, destinada al ahorro de costes, pues, aunque siempre se tiende a obtener la información de forma gratuita, ofreciendo en contrapartida nuestro propio servicio de préstamo, para las ocasiones en que no es posible hemos iniciado el pago de los gastos mediante Bonos IFLA (IFLA Voucher), sistema organizado por la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecas que permite pagar mediante el uso de bonos en lugar de dinero, que, además de agilizar de manera muy destacada la gestión de pagos, suponen un ahorro importante, pues son reutilizables.

Otra medida adoptada desde 2011, con excelentes resultados, para obtener préstamos de instituciones internacionales, ha sido el establecimiento de un acuerdo con el servicio de SUBITO (Documents from Libraries), integrado por la unión de bibliotecas de investigación de Alemania, Austria y Suiza, que nos proporciona de manera fácil y rápida préstamos de originales y copias de artículos que estén disponibles en su catálogo colectivo.

³ Préstamo interbibliotecario de originales impresos y solicitud de copias de artículos.

Plan de Mejora del Servicio de Obtención de Documentos
Servicio de Obtención de Documentos

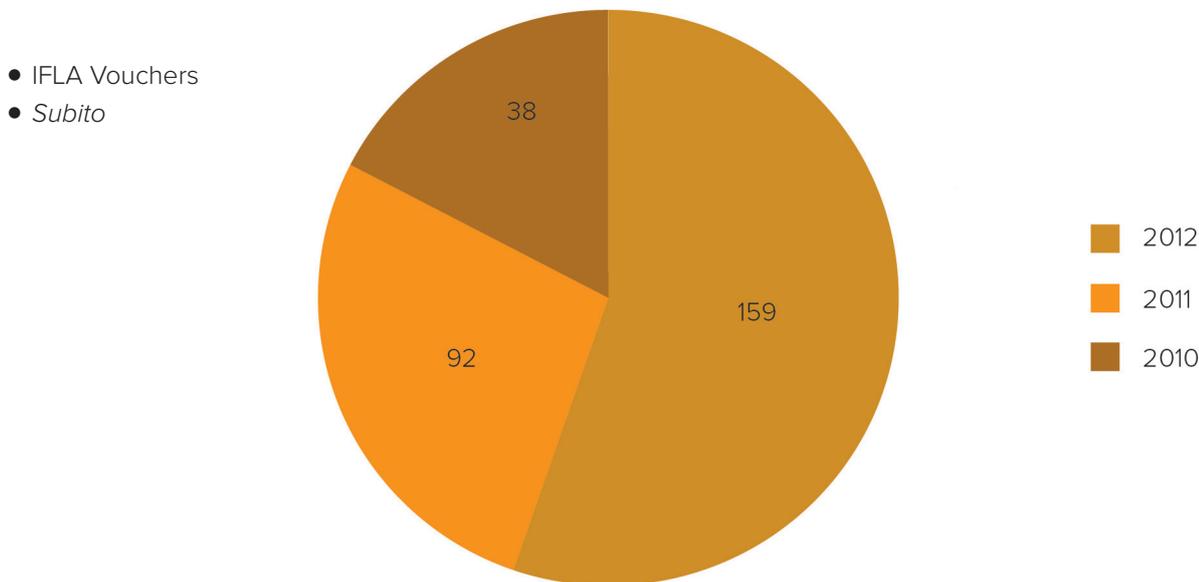


Figura 9. Servicio de Obtención de Documentos.

Posibles estrategias a aplicar

Con todo, las medidas aplicadas en nuestra Biblioteca son insuficientes para cubrir totalmente las necesidades de información de nuestros lectores, se hace, por tanto, necesario contemplar algunas estrategias conjuntas, ya apuntadas en el origen de BIMUS, que están funcionando en otras redes, nacionales e internacionales, como, entre otros⁴, en el consorcio Madroño⁵ o en el consorcio de Recursos de Arte de Nueva York (NYARC)⁶, del que nos habló Deborah Kempe (2012), jefa de colecciones de la biblioteca de la Colección Frick, en las I Jornadas de BIMUS. Son estrategias orientadas a la cooperación en dos ámbitos, adquisiciones y préstamo interbibliotecario, con el fin de optimizar los recursos disponibles ahorrando gastos pero sin dejar de dar un buen servicio a nuestros usuarios.

No partimos de cero, la actividad consorciada ya es una realidad en BIMUS, disponemos de un portal (<http://bimus.mcu.es>) con acceso al catálogo colectivo de fondos y a una biblioteca digital en constante ampliación. Por tanto, en estos momentos de austeridad, tenemos que fomentar la cooperación desarrollando políticas y servicios comunes como la adquisición compartida y el préstamo interbibliotecario.

Adquisición compartida

En la actualidad no podemos depender únicamente de nuestros presupuestos individuales si queremos ofrecer un servicio de calidad y mantenido en el tiempo, por ello es aconsejable la

⁴ CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; CBUC, Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Cataluña; CBUA, Consorcio de Bibliotecas de Andalucía; Bugalicia, Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Galicia y BUCLE, Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Castilla y León; CADISTS franceses.

⁵ Consorcio de Universidades de la Comunidad de Madrid y de la UNED.

⁶ Consorcio formado en 2006 entre la Biblioteca de Arte de la Colección Frick y otras dos bibliotecas y archivos de la ciudad de Nueva York, la del Museo de Brooklyn y la del MOMA.

adquisición consorciada para facilitar el acceso a la información electrónica, aunque también sería interesante aplicar este tipo de adquisición a publicaciones sobre papel de interés común que tengan un elevado coste, tal como señaló Milan Hugston (2012), jefe de la biblioteca y archivos del MOMA, en las anteriores Jornadas de BIMUS, donde destacó «la importancia del desarrollo coordinado de la colección, no sólo de material impreso, sino también de herramientas electrónicas y digitales».

También es importante la adquisición compartida para evitar duplicidades y poder negociar mejores condiciones económicas con los editores, que, a su vez, obtienen beneficios al vender sus productos a un consorcio, aunque rebajen costes, pues los contratos con los consorcios son más estables y hay menor riesgo de perder suscripciones. Tal como apuntó el mismo Hugston en las Jornadas ya citadas, en las que puso de manifiesto los descuentos conseguidos por el MOMA en las suscripciones conjuntas a recursos electrónicos. La misma situación se da en Madroño, en el que las siete universidades miembro consiguen mantener, mediante la cooperación, una importante cartera de recursos electrónicos a un precio menor que el de mercado.

Servicio de Obtención de Documentos consorciado

Otra posibilidad de trabajo en común podría ser el establecimiento de un servicio de préstamo interbibliotecario que nos permitiera compartir recursos.

Este servicio entre nosotros es viable pues somos una red con intereses comunes, tenemos entre todos un fondo especializado importante y disponemos de un catálogo colectivo al que dirigir las búsquedas. Por tanto, el trabajo consistiría en organizar el servicio a partir de la elaboración de un reglamento que definiera los objetivos, el procedimiento a seguir para normalizar el envío y recepción de peticiones y el modo de costear los gastos derivados del envío de originales impresos, tal como hace el consorcio Madroño con su sistema de «maleta viajera», que utiliza una empresa de mensajería para el traslado de originales entre las bibliotecas incluidas en el servicio, mientras las copias de artículos podrían enviarse en un archivo PDF de manera gratuita a través del correo electrónico.

Conclusión

Es mucha la actividad común llevada a cabo en nuestra red, ahora sólo cabe avanzar en la línea iniciada en 2005 con el fin último de conseguir la máxima información posible para nuestros usuarios mediante un trabajo consorciado que nos permita rentabilizar mejor los recursos que tenemos a nuestro alcance para mantener el alto nivel de información especializada alcanzado hasta ahora en nuestras bibliotecas y ser un referente imprescindible para todo investigador interesado en nuestra área de conocimiento.

Por tanto, son esenciales reuniones como estas que nos permiten conocer nuestra situación y compartir experiencias y posibles soluciones para disminuir los efectos de la crisis en el desarrollo de nuestras colecciones, evitando así el perjuicio que de ello se deriva para el avance de la investigación, en nuestro caso, centrada en las diferentes disciplinas relacionadas con el mundo de los museos (arte, etnología, arqueología...).

Sólo cabe una conclusión final, tenemos que seguir avanzando juntos hacia la consecución de una adquisición compartida y la implantación de un servicio bien organizado de préstamo interbibliotecario común para, de la mejor manera posible, sobrellevar la situación actual.



Fig. 10. Biblioteca del Museo del Prado.

Bibliografía

- ALONSO SÁEZ, R. (2012): «La red de bibliotecas de museos (BIMUS): un servicio público para los ciudadanos. Conceptos y funciones», *VI Encuentros de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo*.
www.slideshare.net/Artium_Vitoria/vi-encuentros-de-centros-de-documentacion-de-arte-contemporaneo [07/07/2013].
- BIBLARZ, D. (2001): *Directrices para una política de desarrollo de las colecciones sobre la base del modelo Conspectus*. IFLA, Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas Sección de Adquisiciones y Desarrollo de las Colecciones.
<http://www.ifla.org/files/assets/acquisition-collection-development/publications/gcdp-es.pdf> [07/07/2013].
- DOCAMPO, J. (2013): «Poetas en tiempos de miseria: límites y retos de los servicios documentales de museos», *El profesional de la información*, vol. 22, n.º 3, Barcelona, EPI SCP: 197-202.
<http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2013/mayo/01.pdf> [23/04/2013].
- HUGHSTON, M. R. (2012): «Learning machines, wunderkammers and networks in documenting the art of our time», Máquinas de aprendizaje, cuartos de maravillas y redes en la documentación del arte de nuestro tiempo, *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: 93-113.
http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf [07/07/2013].

- KEMPE, D. (2012): «Quench your art thirst! NYARC engages new audiences», *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: 115-129.
http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf [07/07/2013].
- LOCKETT, B. (ed.) (1999): *Guide to the evaluation of library collections*. Chicago, American Library Association.
- REBIUN (1999): *Normas y directrices para bibliotecas universitarias y científicas*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.
<http://biblotecnica.upc.es/Rebiun/nova/reglamentos/colecciones.asp> [07/07/2013].
- RODRÍGUEZ-PARADA, C. (2010): «Bibliotecas: el largo camino del estado natural a la cooperación», *El profesional de la información*, Barcelona, EPI SCP, vol. 19, n.º 5: 457-462.
- VARELA AGÜÍ, E. (2013): «Documentación y acceso a las colecciones y bibliotecas de los museos estatales de España», *El profesional de la información*, Barcelona, EPI SCP, vol. 22, n.º 3: 233-238.

Una fórmula para la difusión bibliotecaria. Etnobloc

Amparo Pons Cortell

Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia

La biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia

En el año 1982, la Diputación de Valencia creó el Museo de Etnología con la intención de atender la, entonces creciente, necesidad de documentación, estudio y difusión de la cultura tradicional valenciana y, un año después, su Biblioteca. Desde sus inicios su trayectoria ha corrido paralela a la del Museo del que depende, pero a diferencia de éste que ha sufrido cambios de estructura, denominación e incluso de fusión con otro centro, la Biblioteca ha continuado más estable.

Actualmente, se ubica en el Centro Cultural La Beneficencia, en el centro de la ciudad. Con una superficie de 820 metros cuadrados, cuenta con cuarenta puestos de lectura y seis cabinas de trabajo. Toda la Biblioteca tiene conexión *wifi* (fig. 1).

La colección bibliográfica está formada por más de 28 000 volúmenes entre monografías y obras de referencia, y 445 títulos de publicaciones periódicas. Es la única biblioteca de la Comu-



Figura 1. Sala de lectura de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia. Fotografía de Raquel Abulaila.

nidad Valenciana especializada en Antropología y Etnología y es de gran importancia por la cantidad y calidad de sus fondos para el estudio de las tradiciones culturales valencianas.

A su vez gestiona un importante archivo documental formado por el propio fondo del Museu Valencià d'Etnologia, fondos personales tanto familiares como de empresa, así como una rica colección de documentos de efímera. Este archivo, en continuo crecimiento, es fiel reflejo de la sociedad valenciana desde finales del siglo XIX hasta mitad del XX.

La Biblioteca no solo se ocupa del proceso técnico de los fondos documentales sino que es la responsable de realizar el intercambio bibliográfico de las publicaciones que edita el Museo. Esta política de intercambios ha hecho que se mantenga relaciones con más de 51 instituciones extranjeras, además de realizar intercambios con prácticamente todos los museos, universidades y centros de estudios especializados en Antropología y Etnología de España.

La plantilla, consolidada en los últimos años, la forman cuatro profesionales: una jefa de unidad, un técnico medio y dos técnicos auxiliares.

Una asignatura pendiente: la difusión

De los centros de recursos de información, las bibliotecas de museos son las más invisibles. Tradicionalmente, dedicadas al personal interno del museo, se han convertido en el sector bibliotecario más desconocido. Si la difusión de una unidad de información es básica, la de una biblioteca de museo lo es más todavía para acabar con el aislamiento y ofrecer unas colecciones especializadas de alta calidad, a investigadores, especialistas y todas aquellas personas interesadas en la materia.

En el caso de la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia es conocida por los conservadores, el personal interno del Museo y por aquellos investigadores vinculados a él. Existe un público potencial muy importante formado tanto por los docentes y alumnos de las universidades donde se imparten grados y masters de Antropología, como por los investigadores de la cultura tradicional valenciana que desconocen su existencia. Si los especialistas en la materia ignoran que en el Museo exista una biblioteca para su uso, tanto más lo desconocen los ciudadanos, que pueden acceder a los servicios que ofrece del mismo modo que los investigadores.

Asimismo, de la Biblioteca se conoce principalmente su colección bibliográfica pero no así los fondos documentales que gestiona: la colección de efímera, los fondos privados que recibe por donación, tanto personales, como de empresas valencianas, o el archivo del propio Museo. Esta documentación está organizada y, en su mayoría, inventariada pero no existe ningún sistema de gestión con acceso libre para su consulta (fig. 2).

Esta invisibilidad la potencian la reducción de presupuesto agravada por el actual contexto de contención, los problemas de actualización de la web institucional, que no refleja el proyecto actual del Museo, y la entrada tardía del Museu Valencià d'Etnologia en el mundo de la web social.

Potenciar la presencia del centro en los diferentes canales de información es la pauta que ha marcado el proceso de trabajo en la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia. Con este propósito se ha creado «Etnobloc: mes a mes llibres i demés»¹, un blog para acercarse a los usuarios y a la sociedad, facilitando la comunicación y el intercambio.

¹ Etnobloc: mes a mes llibres i demés <http://etnobloc.blogspot.com.es/>

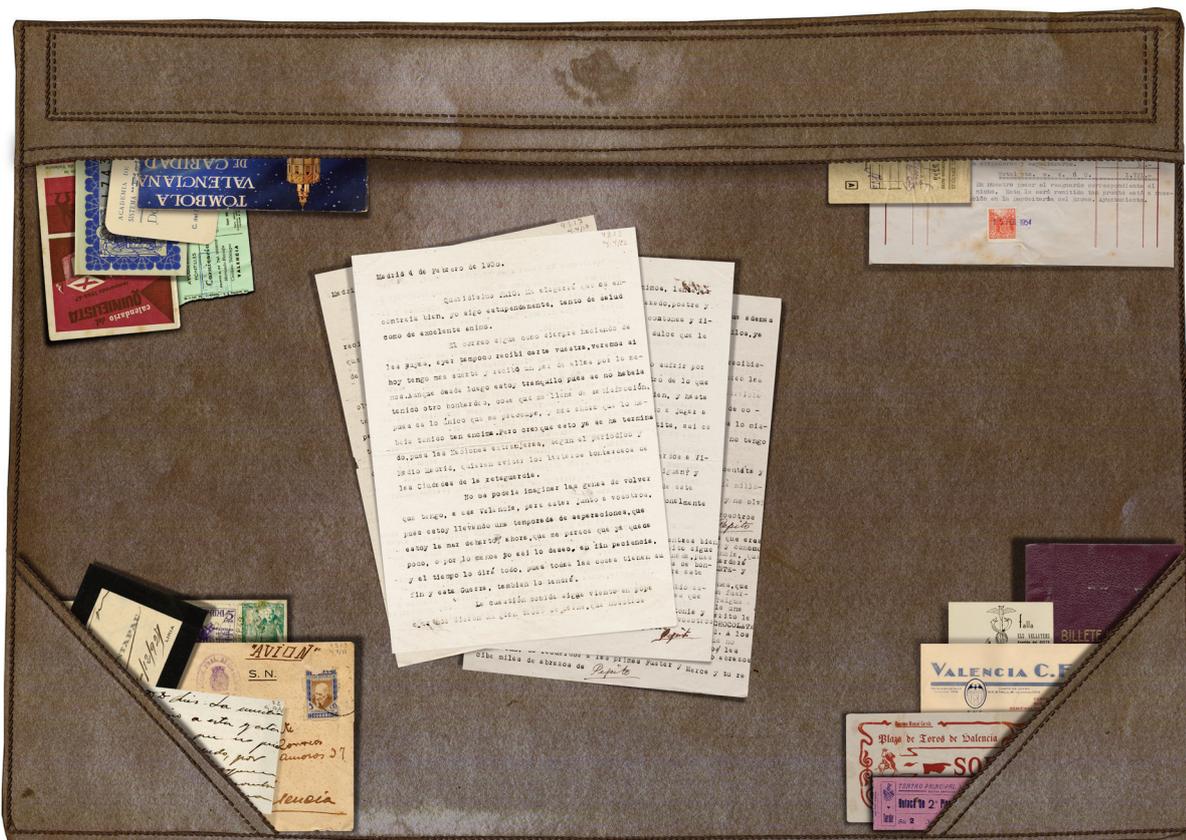


Figura 2. Documentación de archivo recreada en un escritorio. Dibujo de Andrés Marín Jarque.

Etnobloc busca superar las limitaciones de la biblioteca del Museu Valencià d’Etnologia a nivel divulgativo. Sus objetivos son aumentar su visibilidad, fidelizar a sus usuarios, captar a otros potenciales, mejorar su reputación en línea, y reivindicar su espacio y reconocimiento dentro del propio Museo. Se dirige a todos los públicos, desde el más especializado hasta los ciudadanos interesados en la cultura tradicional, con la intención de derribar los muros que aíslan la Biblioteca de la sociedad.

En Etnobloc se habla de Etnología y Antropología a través de la colección bibliográfica y el fondo documental de la Biblioteca del Museu Valencià d’Etnologia. Además, se muestran todos aquellos recursos informativos externos e internos al centro que resulten interesantes a los potenciales lectores.

Sin presupuesto y con estos objetivos planteados, se tomó la decisión de utilizar una herramienta gratuita de gestión de blogs como Blogger. Antes de invertir dinero en este nuevo proyecto se debían aprovechar los recursos gratuitos existentes. Comprobar con certeza cuál era la continuidad y el compromiso que podía llegar a asumir el personal de la Biblioteca, y analizar los resultados de esta nueva forma de comunicación para poder tomar decisiones en el futuro. Así nació «Etnobloc: mes a mes llibres i demés».

¿Por qué un blog?

En una administración pública cuya estructura es estática y piramidal, un blog de gestión gratuita irrumpe como una fórmula alternativa, como un sistema vivo y lineal que escapa de la burocracia

tización que en la mayoría de ocasiones ralentiza los proyectos. Es una oportunidad que se debía aprovechar para mejorar la presencia de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia en internet de una manera sencilla y rápida. Sin coste alguno se podía plantear como una experiencia inicial y comprobar así su viabilidad (fig. 3).

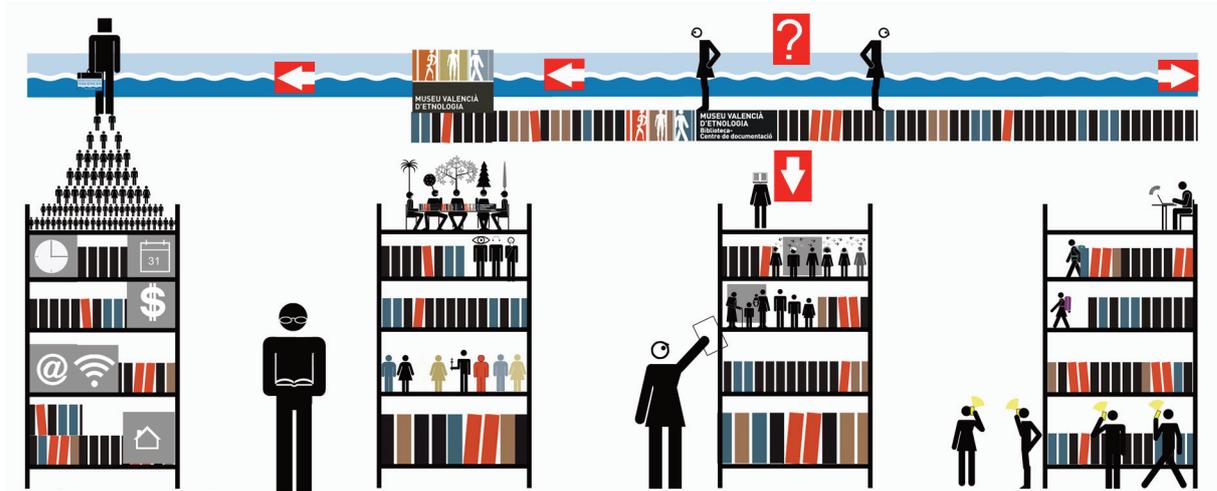


Figura 3. Esquema gráfico que explica por qué razón se creó Etnobloc. Diseño de Andrés Marín Jarque.

Un blog tiene ventajas que la web institucional no puede ofrecer. Por sus características, permite comunicar de manera muy directa con el público, utilizando un lenguaje claro, informal y empático, asimismo permite la interoperabilidad a través del intercambio con los comentarios. Facilita las entradas de texto extensas combinadas con imágenes, vídeos, enlaces y otros materiales insertados desde las plataformas de gestión documental en línea como ISSUU, de imágenes como Pinterest, de presentaciones como Slideshare, etc. Facilita la difusión a través de las redes sociales al poder compartir todas las entradas en estos canales de comunicación.

Asimismo, un blog ofrece la posibilidad de contar con páginas estáticas, además de las entradas dinámicas, para organizar información fija que aparezca de manera constante y que a su vez pueda ser modificable. Para la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia era la solución perfecta para superar las limitaciones que a este respecto le presentaba la web del Museo.

En 2011 existía la posibilidad de utilizar otro tipo de redes sociales para favorecer la visibilidad de la Biblioteca como Facebook o Twitter pero se desestimó esta opción por dos razones: formaban parte del proyecto conjunto que el Museo tenía para un futuro cercano, y no respondían a las necesidades de comunicación que se tenían. Sí se era consciente, que para la difusión de los contenidos del blog eran muy necesarias, y así se ha comprobado. Desde que en 2013 se abrió la cuenta de Facebook del Museu Valencià d'Etnologia, aquellas entradas del Etnobloc que se comparten a través de Facebook tienen más repercusión que las que no lo hacen.

La decisión estaba clara, debía ser un blog y gratuito, la duda venía en decidir qué plataforma utilizar para ello. El personal de la Biblioteca no tenía experiencia en la gestión de un blog, por lo que se debía escoger un programa de fácil uso y muy intuitivo que permitiera familiarizarse rápidamente con la herramienta. Se eligió Blogger por cumplir estas premisas y porque se conocían experiencias cercanas con este sistema. Tres departamentos del Museu Valencià d'Etnologia tenían blogs de Blogger, que finalmente no han tenido continuidad, y otras bibliotecas de museos también lo usaban –como la biblioteca del Museo Etnológico de Ribadavia² o la experiencia de

² Biblioteca Museo Etnológico <http://bibliotecamuseoetnologico.blogspot.com/es/>

las bibliotecas especializadas de Zamora³– en cuyos casos siguen en activo. La opción de Word-press fue desestimada por ser más complicada para unos nativos digitales en este campo como eran los bibliotecarios del Museu Valencià d’Etnologia.

Los inicios

Una vez que se tuvieron claros los objetivos, a quién se dirigía, de qué se quería hablar y la elección de Blogger, se debían resolver dos puntos destacados: la programación y el diseño del blog.

Los objetivos e intenciones iniciales se tenían que mostrar en la programación. Como museo etnológico, existen facilidades para programar, no solo porque las exposiciones o las actividades del centro del que depende la Biblioteca pueden ser determinantes, sino porque la propia temática del Museo facilita la tarea. Un museo etnológico estudia y difunde la sociedad tradicional, la cual se basa en el calendario estacional para todas sus manifestaciones culturales. En función de este calendario se comenzó a centrar la programación originaria. Mensualmente se establecieron temáticas a tres años vista cubriendo festividades y tradiciones propias del ciclo vital y en las que la Biblioteca se podía apoyar para hablar de sus libros y documentos. A día de hoy quedan todavía temas pendientes de aquella programación. En estos tres años la Biblioteca y el Museo han generado múltiples noticias que no se contemplaron desde su inicio y que reflejan el trabajo diario, las actividades, los proyectos expositivos, las publicaciones, etc. En el día a día también se han introducido en el Etnobloc post sobre proyectos y recursos informativos externos al Museo que no se tuvieron en cuenta inicialmente. Con estos tres años de bagaje está comprobado que el nivel informativo que genera la Biblioteca, el Museo y la cultura tradicional valenciana es capaz de cubrir las necesidades del calendario anual y dar lugar a todas las noticias publicadas.

El interés principal se centró en los contenidos y la programación. El diseño e imagen del Etnobloc fue la parte menos cuidada por la falta de tiempo y conocimientos. No fue hasta mediados del año 2013 cuando el Etnobloc encontró una imagen coherente con el proyecto y atractiva para los lectores. Andrés Marín Jarque⁴, diseñador del Museu Valencià d’Etnologia, supo releer la imagen que desde el año 2012 venía identificando a la Biblioteca, y con un buen trabajo, ha sabido readaptarla (fig. 4).

En 2011 el blog se llamaba «Mes a mes, llibres i demés». Etnobloc solo aparecía en la URL pero con el paso del tiempo y su difusión, la inercia popular fue llamarle Etnobloc por lo que en la última fase de diseño ya se ha identificado de este modo en la cabecera.



Figura 4. Cabecera actual de Etnobloc.

³ Bibliotecas Especializadas de Zamora <http://bibliotecasespecializadasdezamora.blogspot.com.es/>

⁴ Blog personal de Andrés Marín: *El diente del tiempo* <http://www.eldientedel tiempo.org/>

Paralelamente a la creación se abrieron cuentas en programas gratuitos para poder compartir, enlazar e insertar información de la Biblioteca en el blog. Tres son los recursos que principalmente se utilizan: Delicious⁵ como gestor de enlaces, ISSUU⁶ para difundir y compartir publicaciones y documentos, y Pinterest⁷ para compartir imágenes.

Contenidos de Etnobloc

Las páginas estáticas contienen información básica y recursos informativos que genera la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia y que los lectores siempre deben encontrar. Son cuatro que se han ido desarrollando a lo largo de los años (fig. 5):



Figura 5. Imagen de pantalla de la página «Biblioteca digital».

⁵ Delicious de la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia https://delicious.com/biblioteca_MUVAET

⁶ ISSUU de la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia <http://issuu.com/centredocumentacio.etnologia>

⁷ Pinterest de la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia <http://www.pinterest.com/bibliomuvaet/>

- «Qui som?» que contiene la presentación de la Biblioteca.
- «El nostre catàleg» con información sobre el OPAC y su consulta.
- «Fonts d'informació Delicious» con los accesos destacados por la Biblioteca en el gestor de enlaces Delicious.
- «Biblioteca digital» que es en definitiva el recurso más importante y a través del cual se da acceso a todos los documentos generados por la Biblioteca y el Museo que se encuentran en acceso libre a través del gestor en línea ISSUU. Se pueden consultar algunas publicaciones del Museo y las series bibliográficas creadas por la Biblioteca: «Bibliografíes temàtiques», «Dossiers bibliogràfics d'Antropologia», «Butlletins de sumaris», y las bibliografías de novedades de monografías «Què hi ha de nou a la biblioteca?»

Los principales contenidos de las noticias del blog son los siguientes:

- **Las reseñas** de las publicaciones⁸ del Museu Valencià d'Etnologia y aquellas vinculadas a él, como los premios en los que participa –Premio Bernat Capó de Difusión de la Cultura Tradicional y Premio de Investigación Joan Francesc Mira– y para cuya realización se cuenta con la colaboración del personal del Museo. También son reseñadas las que se presentan en el centro, algunas novedades, y las que los bibliotecarios consideren de interés para los usuarios. En estos casos desde hace unos meses se cuenta con la colaboración de los propios autores que a petición de la Biblioteca envían sus presentaciones. La aceptación de esta propuesta entre los autores ha sido abrumadora, en ningún caso se ha obtenido un no por respuesta por parte de nadie a quien se haya solicitado una reseña. Desde investigadores comarcales a catedráticos de universidad han colaborado con Etnobloc. Ellos ganan un espacio donde difundir sus trabajos y la Biblioteca amplía lazos de conexión, más marco de difusión y ahorra tiempo invertido de trabajo en el blog (fig. 6).
- Las **tradiciones culturales valencianas**, siguiendo el calendario estacional, permiten mostrar las publicaciones relacionadas con estos temas y que se pueden consultar en la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia. Poco a poco se busca mostrar el valor informativo de la colección bibliográfica para dar a conocer todas las expresiones culturales valencianas.
- El **fondo documental**, formado por el archivo del Museu Valencià d'Etnologia, los archivos personales y la colección de efímera, se muestra a través de selecciones de documentos y con la publicación de las descripciones de los fondos a través de la norma ISAD (G), como en el caso del Fondo Carsi Pascual⁹. La Biblioteca no tiene esta documentación disponible en línea por lo que Etnobloc es el medio más potente para ir mostrándola a los usuarios y que puedan descubrir su potencial como fuente de información.
- Las **bibliografías elaboradas** por la Biblioteca con motivo de exposiciones –*Arriben bandes: les societats musicals valencianes* (2013)¹⁰– y jornadas y congresos –*Etnoxerrades* (2012)¹¹–. Etnobloc difunde las actividades del Museo y las herramientas informativas que genera a raíz de estas actividades. Este formato también lo toman las novedades de monografías y boletines de sumarios (fig. 7).

⁸ Reseñas de libros <http://goo.gl/HZOlg1>

⁹ Fondo Carsi Pascual <http://goo.gl/VGvKlw>

¹⁰ Bibliografía sobre societats musicals <http://goo.gl/FhqiF2>

¹¹ Dossiers bibliogràfics d'Antropologia <http://goo.gl/Y4RDcA>

ETNOBLOC
MUSEU VALENCIÀ D'ETNOLOGIA
Biblioteca - Centre de documentació
mes a mes llibres i demés

Bloc Qui som? Biblioteca digital Fonts d'informació Deliciious El nostre catàleg

dijous, 13 gener de 2014

Pessics del Marítim: vivències d'un poble arrelat a la mar

DAMIÀ, Yolanda; MARTORELL, Pep.
Pessics del Marítim : vivències d'un poble arrelat a la mar. [València] : RomEditors, D.L.2013 (Novel)

El trobareu a les nostres prestatgeries amb la signatura: **BETND 6215** i recordeu que el podeu triure en préstec

Yolanda Damià i Pep Martorell, dos enamorats del Marítim, són els responsables d'aquest llibre que acabem d'ingressar en la Biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia. Yolanda Damià és periodista, al seu twitter es presenta com a "Periodista de professió i contadora d'històries per vocació o defecte", vos convidem a visitar el seu [blog](#) per conèixer-la més. Pep Martorell va nàixer al Cabanyal i començar la vida vora mar ha fet que

Traductor

Cercar en aquest bloc

Accés al nostre catàleg bibliogràfic

BIBLIOTEQUES
Diputació de València

Nou accés a l'OPAC

Subscriu-te a través del teu correu electrònic

Seguiu-nos

Biblio Museu Valencià Etnologia

Facebook del Museu Valencià d'Etnologia

Benvinguts al nostre etnobloc

Obrim una nova etapa blocatrina, tenim una nova imatge i moltes ganes de compartir novetats amb tots vosaltres.

Figura 6. Imagen de pantalla de una entrada con la reseña de un libro.

- El **trabajo bibliotecario**¹² dentro del Museo, con la doble intención de hacer visible la profesión y reivindicar la importancia de este trabajo en el seno del Museo. Por ello en Etnobloc se habla de intercambio bibliotecario, de qué es la catalogación, de la clasificación de los fondos documentales o de los procesos de digitalización. Sin olvidar mostrar el trabajo colaborativo y la participación, en MUSAS y MUSAS València, de los bibliotecarios de museos.
- La **formación de usuarios** en el uso de las herramientas de consulta de la Biblioteca, el aprovechamiento de tecnologías como los códigos QR y sus aplicaciones o el uso de instrumentos de intercambio de información como ISSUU o Deliciious.

¹² Trabajo bibliotecario <http://goo.gl/xSXskG>



Figura 7. Imagen de pantalla de la entrada con el segundo boletín de sumarios.

- Los recursos de información externos¹³ desde bases de datos de consulta, como el directorio *Dfoto*, a proyectos personales o asociativos que surgen de nuevos modos de comunicar y transmitir, como es el caso de *Cafés de Patrimoni* o *SOPA13*.
- Las actividades de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia¹⁴ como las campañas del día del libro, el *bookcrossing*, el Día de los Museos, exposiciones propias, estrenos de Navidad, etc.

¹³ Recursos de información externos <http://goo.gl/ct76VN>

¹⁴ Actividades de la Biblioteca <http://goo.gl/6RGUKr>

En definitiva, Etnobloc es la ventana para mostrar todo lo que hace la Biblioteca, la información de la que dispone y las fuentes externas de interés. Sirve no solo de altavoz de la actividades y proyectos de la Biblioteca, sino de todo el Museu Valencià d'Etnologia.

Valoración

La evaluación de Etnobloc a lo largo de toda su vida activa, desde mediados del año 2011 hasta enero de 2014, tiene como resultado una serie de logros que concluyen en la mejora alcanzada de la visibilidad de la biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia.

La evaluación del blog muestra una frecuencia mensual con una media de 900 visitas –que no visualizaciones, las cuales alcanzan unas cifras de unas 2400– mensuales que van en aumento cada día. En comparación a la media de aproximadamente 120 visitas reales, en sala al mes, es una muestra de cómo la Biblioteca llega a más público a través de la red. Con ello no se pretende revalorizar al usuario virtual frente al real, sino las consecuencias que se desprenden de esta situación. El alcance es mayor, por lo que más gente y de ámbitos más diversificados llegan a conocer la Biblioteca, y a interesarse por su colección. Muestra de ello son el aumento de las consultas a distancia de personas no usuarias, o el contacto que han abierto otros centros mostrando interés por publicaciones del Museo reseñadas en él. La Biblioteca no dispone de herramientas para medir cuántos usuarios virtuales se convierten en reales, pero sí es cierto que los recursos informativos que tiene y comparte a través de la red llegan a más gente con intereses compartidos.

Los usuarios afirman estar más informados de las novedades de la colección bibliográfica a través de Etnobloc. Se ha mejorado la reputación de la Biblioteca por la eficiencia del trabajo, la transparencia y la empatía que se demuestra a través de este medio de comunicación. Se está logrando acabar con la imagen de biblioteca oculta hacia una abierta y proactiva.

La Biblioteca ha conseguido tener mayor protagonismo y consideración dentro del propio Museo colaborando principalmente en la realización de bibliografías con motivo de exposiciones y jornadas formativas. La difusión a través de Etnobloc de estas iniciativas ha beneficiado también al Museo. Como consecuencia de esto, la Biblioteca ha logrado un nuevo espacio, una sala polivalente, anexa a la sala de lectura y con acceso desde las salas de la exposición permanente, bautizada como «Biblioteca espai Obert» (fig. 8). En esta sala ya se han realizado dos exposiciones y existen para ella muchos proyectos futuros.

Algunas de las iniciativas divulgadas en Etnobloc han tenido repercusión en los medios de comunicación valencianos tanto en prensa escrita, radio, como en televisión. Principalmente las actividades del *bookcrossing* del Día del Libro y ciertos post sobre documentación de archivo que se conserva en la Biblioteca.

Etnobloc se está nutriendo cada vez más de colaboraciones externas. Las convocatorias de participación para escribir reseñas de libros a los autores en los últimos meses ha sido un éxito. Es en este punto donde Etnobloc más ha innovado. Como ya se ha comentado anteriormente, a los autores se les ofrece una oportunidad para divulgar su obra y a la Biblioteca una información valiosa y de calidad que resta tiempo de trabajo invertido en el blog. Lo mismo está ocurriendo con las colaboraciones de grupos de trabajo externos, que destacan por tener formas diferentes de funcionar. Merece la pena compartir estas experiencias con los lectores y hacerlo en primera persona, con las palabras de los propios organizadores.

El blog ha ayudado a la Biblioteca a consolidar una imagen propia, definida y reconocible. Se ha creado un perfil gráfico que da pie a cambios y adaptaciones en las que no se pierde la identidad y que se utilizan en todos los recursos de difusión que crea la Biblioteca (fig. 9).



Figura 9. Cabecera de Etnobloc, Navidad 2013.

Está sirviendo como referente de buenas prácticas para crear otro blog en el Departamento de Didáctica del Museu Valencià d'Etnologia llamado «Etnodidáctica».

Por último, Etnobloc ha logrado dar a conocer la Biblioteca al resto de centros de información y muestra de ello fue la invitación recibida de la Generalitat Valenciana para participar en las II Jornadas de Bibliotecas en el siglo XXI¹⁵ y compartir las experiencias de la Biblioteca en el uso de los códigos QR. Aunque el fruto definitivo fue la propuesta de intervención en las Segundas Jornadas de Bibliotecas de Museos para hablar de «Etnobloc: mes a mes, llibres i demés» y la plasmación, en este artículo, de la experiencia de una biblioteca de museo en el uso de un blog como herramienta de difusión.

Limitaciones

La gestión de un blog requiere contenidos de interés actualizados periódicamente, y por tanto constancia y compromiso para que este requisito sea una realidad. Es una exigente tarea que se añade a las propias del centro por lo que se necesita la colaboración directa e indirecta de todo el personal. No obstante la autoría del blog debería ser un compromiso compartido por más de un profesional para asegurar que siempre haya disponibilidad para actualizar los contenidos. En el caso de Etnobloc solo hay una persona autora por lo que ante una baja laboral o un periodo vacacional el blog deja de actualizarse. Esta es la principal limitación que tiene Etnobloc ya que la falta de actividad y presencia en la red puede provocar la pérdida de los seguidores fidelizados.

Por otro lado, los bibliotecarios del Museu Valencià d'Etnologia no son *bloggers*, son bibliotecarios. No pueden dedicar todo el tiempo de trabajo al blog, a la vez que sus conocimientos sobre diseño web y SEO son limitados.

El futuro de Etnobloc

Llegados a este punto, tras tres años de trabajo, se plantearon dos opciones: seguir como hasta el momento o profesionalizar el blog.

La biblioteca del Museu Valencià d'Etnologia en este tiempo ha demostrado un buen trabajo, constancia en la actualización y unos buenos resultados que hacen de Etnobloc un proyecto serio y viable. A petición de la Biblioteca, el Museu Valencià d'Etnologia ha decidido destinar re-

¹⁵ QR para Bibliotecas <http://goo.gl/h5Mgcm>

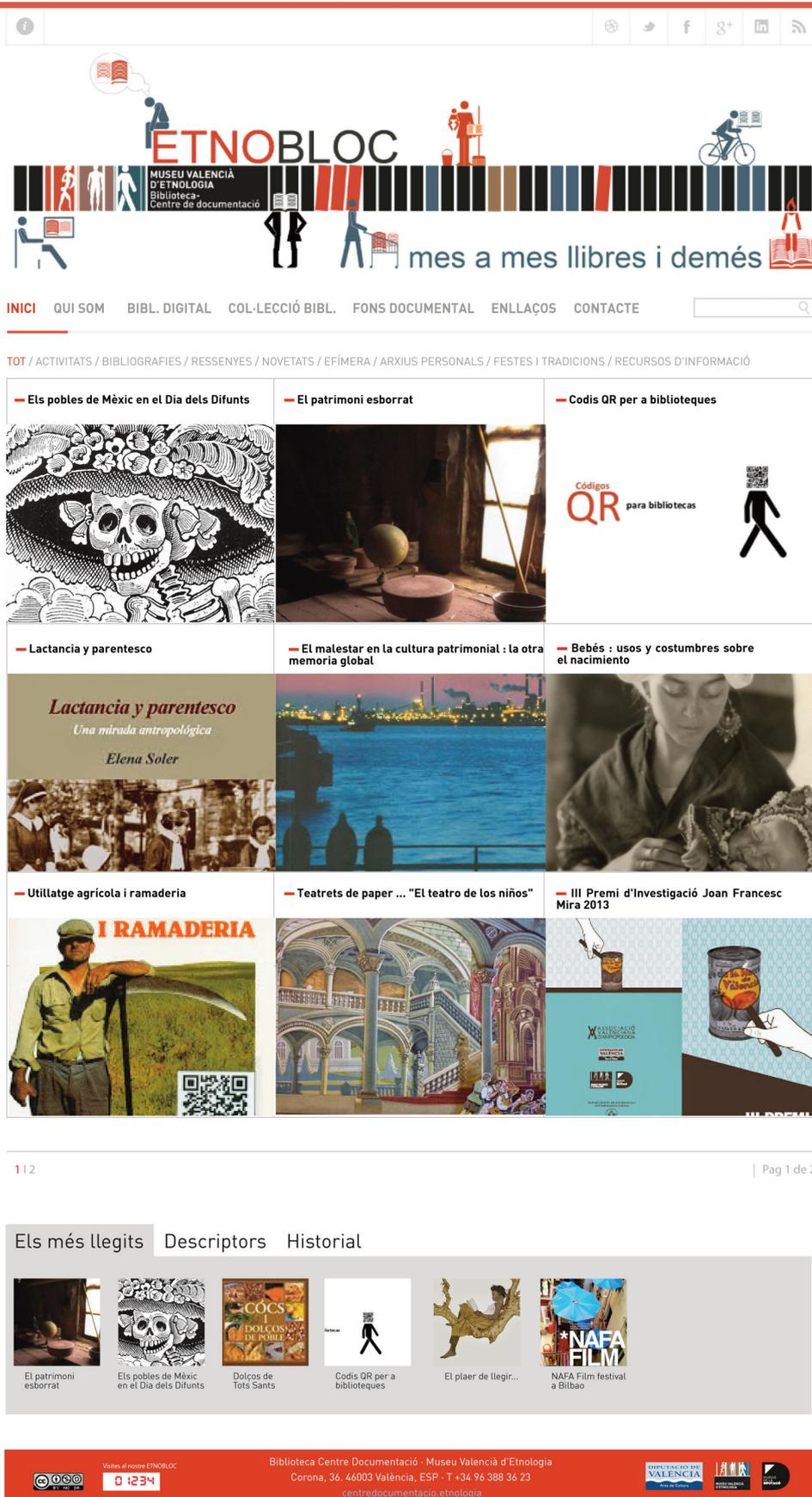


Figura 10. Imagen de pantalla de la nueva versión (todavía en pruebas) de Etnobloc.

cursos económicos para profesionalizarlo. Se está realizando una migración a *wordpress*, que es mejor gestor documental, y se ha adquirido un *hosting* y un dominio propio.

La Biblioteca se siente valorada por el Museo, que ha querido apoyarla en esta empresa, se ha demostrado que Etnobloc no solo mejora la imagen de la Biblioteca sino la de todo el Museo. La parte negativa de la inversión es que ha supuesto la intervención de la Administración y, por tanto, la necesidad del cumplimiento de plazos y la implicación de agentes externos a la Biblioteca que han retrasado muchos meses este nuevo proyecto. La nueva dirección es www.etnobloc.es. Durante el tiempo que dure la migración seguirán activos ambos blogs, hasta el momento en que el nuevo se complete y se puedan redireccionar (fig. 10).

Con esta experiencia se quiere demostrar que los blogs gratuitos son una excelente opción con grandes recursos para cualquier unidad de información que quiera hacer difusión de su trabajo. Son un buen comienzo. Es interesante antes de invertir presupuesto –y más en el momento en que nos encontramos– comprobar primero si es un proyecto viable, ya que requiere mucho compromiso. Se debe demostrar que hay voluntad y ganas para llevarlo a cabo, que compensa el tiempo dedicado o que no resta en exceso tiempo al trabajo diario. Es lo que se ha hecho con Etnobloc, invertir tras confirmar su rendimiento. Respecto a los contenidos hay miles de recursos de los que hablar en cualquier tipo de unidad de información, sólo hay que tener ganas de contarlos. Lo que más cuesta es comenzar, el abismo de empezar de cero, una vez superado este punto se requiere constancia y ganas de disfrutar.

La Red de Bibliotecas de Museos BIMUS: acciones recientes y perspectivas de futuro

Raúl Alonso Sáez

Coordinador de la Red de Bibliotecas de Museos BIMUS
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Estado de situación

Hablar de las acciones recientes y las perspectivas de futuro de la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS), implica inevitablemente hacer una mirada hacia atrás para ver de dónde venimos y por lo tanto, hacia dónde queremos ir. No es el objeto de esta comunicación hacer un recorrido por la génesis de la Red, pues fue tratada en la ponencia que realizamos en las Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos¹, pero sí nos parece necesario aportar, a modo de breves pinceladas, algunos datos significativos de la Red, para contextualizar todo lo que pretendemos exponer.

En 2005 se comienza a trabajar en la creación de una red de bibliotecas de museos, que culmina, en noviembre de 2009, con la salida web del catálogo colectivo en línea (<http://bimus.mcu.es>) de la recién nacida BIMUS, desde la página del entonces Ministerio de Cultura. Desde ese momento, se trabaja para afianzar a BIMUS como la Red de Bibliotecas de Museos de referencia en el panorama nacional. Es importante destacar que se trata de un proyecto impulsado y liderado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En la actualidad, BIMUS integra diecinueve centros: las dieciséis bibliotecas pertenecientes a los museos de titularidad estatal y gestión directa del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de la Dirección General del Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, la biblioteca del Museo Nacional del Teatro, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la biblioteca del Museo Nacional del Prado y la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (fig. 1).

Se trata de un servicio público para los ciudadanos, para lo cual se ofrece a través del Opac acceso, desde la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a cerca de 600 000 registros, con títulos que abarcan desde el siglo XIII a la actualidad, ofreciendo la posibilidad de consultar en castellano, en las lenguas cooficiales y en inglés los catálogos mediante la consulta simultánea, a través de una única interfaz en todas las bibliotecas y en los catálogos individuales de cada una de ellas.

¹ Alonso Sáez, Raúl. (2012): «La Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS)». *Actas de las Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Nuevos medios y nuevos públicos*.

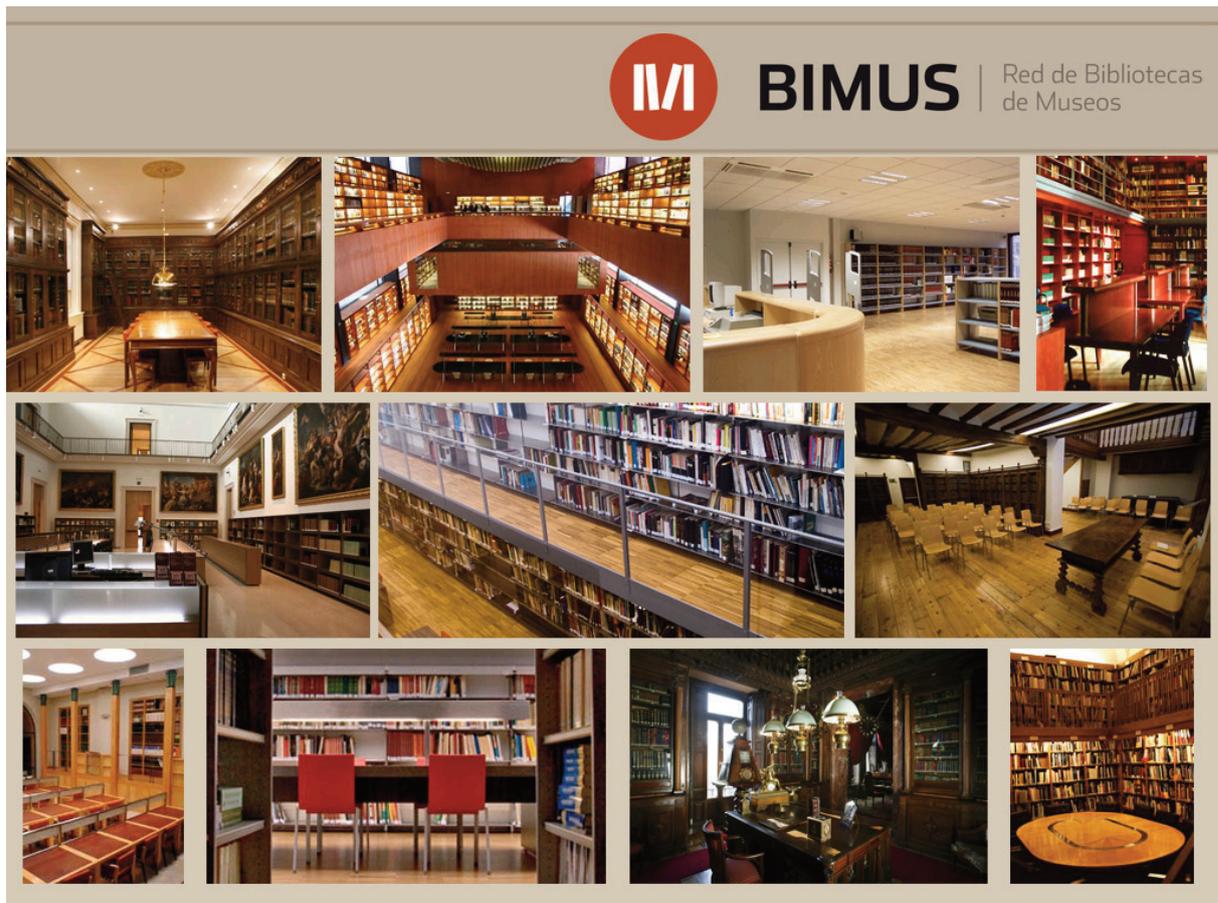


Figura 1. Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS).

Desde la Red, se trabaja en el desarrollo de diferentes proyectos cooperativos con otras unidades del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como la digitalización de algunos de los fondos más significativos de las bibliotecas mediante la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, así como en la integración de BIMUS en la Web 2.0.

Se hace un importante esfuerzo por ser útiles a los ciudadanos mediante todas y cada una de las iniciativas que se llevan a cabo desde dos puntos de vista, por un lado para los usuarios y por otro para las instituciones de las que forman parte. No podemos olvidar que las bibliotecas de los museos se encargan de salvaguardar la memoria documental de estas instituciones y su adecuación técnica, para ofrecerla como herramienta de trabajo y consulta para profesionales, investigadores y público general. Uno de los principales soportes documentales para el estudio e interpretación de las colecciones de los museos, son sus bibliotecas, tanto a nivel científico como expositivo, y conforman indudablemente uno de los conjuntos de información más útiles a la hora de abordar la investigación sobre cualquier bien cultural².

Esta utilidad se busca mediante el desarrollo de una serie de acciones e iniciativas encaminadas a los siguientes objetivos:

² Chumillas, Rosa; Insúa, Eugenia; Mañanes, Teresa; Prego María. (2009): «El proyecto de implantación y puesta en marcha de la Red de Bibliotecas de Museos estatales (BIMUS)». Estructuras de cooperación bibliotecaria. Comunicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

1. Formación del personal.
2. Calidad de la información.
3. Difusión pública de los contenidos.
4. Realización de actividades.
5. Participación en proyectos internacionales.

Estrategias ante la crisis

Tras este sintético recorrido por las líneas maestras que marcan el camino recorrido hasta ahora por la Red, hemos de detenernos en el verdadero objeto de esta comunicación que es el de exponer cómo se están desarrollando diferentes acciones para abordar la situación en la que nos venimos encontrando en los últimos años, o como se ha titulado en las Jornadas: «Estrategias ante la crisis».

Las iniciativas mencionadas hasta este momento, de nada servirían si no fuésemos capaces de buscar formas para hacerlas sostenibles y mantenerlas en el tiempo, especialmente en el contexto de racionalización del gasto en el que nos encontramos. Vamos a realizar un repaso por aquellas acciones que han sido objeto de diferentes estrategias.

1. Formación del personal. La escasez de personal bibliotecario en las bibliotecas de museos y la insuficiente y dispar formación que tenían los encargados de cada biblioteca fue uno de los principales problemas que se tuvo que abordar cuando se planteó crear la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS). En ese sentido, se dio especial importancia a la formación de todos y cada uno de los usuarios y administradores de la Red, para lo que se estableció un programa de cursos para garantizar la autosuficiencia del personal bibliotecario y de los administradores, para poder afrontar con éxito la puesta en marcha del proyecto. Se fueron realizando una serie de unidades formativas en función de la tipología de usuarios y de su grado de especialización, con una estructura modular, que permitía que cada persona o grupo de personas ajustara su perfil profesional a los cursos seleccionados³.

Actualmente, se tiene claro que no se puede avanzar sin continuar con iniciativas que contribuyan a la formación continua del personal que trabaja en las bibliotecas, así como la realización de encuentros con otros profesionales que posibiliten el intercambio de experiencias y el crecimiento profesional mediante el sistema de redes de trabajo cooperativo.

En este contexto, la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS) organizó el curso: «Catalogación y gestión de fondos bibliográficos para profesionales de museos», dentro del Plan de Cursos de Formación de Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el que participaron dieciséis responsables de bibliotecas de museos pertenecientes a la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS). El curso fue impartido por las responsables de las bibliotecas del Museo Arqueológico Nacional y el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

Posteriormente se organizó la jornada de formación «Web 2.0: Oportunidades para las bibliotecas en la relación con los usuarios y en las fuentes de información», realizada en colaboración con la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid,

³ Pérez Cáceres, Nicolás. (2010): «BIMUS ya está en la Red». *Revista Digital Estrado*. Museo Nacional de Artes Decorativas, n.º 32: 10-13.

lo que nos permitió ofrecer un programa formativo de gran calidad, ahorrando costes de producción y que contó con la participación de treinta y ocho técnicos provenientes de bibliotecas de museos de titularidad estatal y de los servicios de museos de las Comunidades Autónomas. (fig. 2).

Recientemente se ha ofrecido al personal que trabaja en las bibliotecas un módulo formativo específico sobre la versión Absysnet 2.0, que está siendo implantada actualmente y que ha sido impartido por la empresa que desarrolla la aplicación, para actualizar los conocimientos de usuarios y administradores sobre esta nueva versión.

2. Calidad de la información. En 2010 se comenzó a trabajar en el desarrollo de una serie de planes y programas de actuación con el fin de mejorar la calidad de la información que ofrecía el catálogo de la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS). En este sentido, desde diciembre de 2010, se han puesto en marcha dos campañas de catalogación de fondos bibliográficos que han dado como resultado la depuración y revisión de un importante número de registros del catálogo colectivo. Estas campañas de catalogación se plantearon como un impulso al trabajo realizado por los técnicos de la Red, así como un modo de rentabilizar la inversión realizada en equipamientos y en la propia aplicación de gestión bibliográfica. Desde la Subdirección General de Museos Estatales se han emprendido estas campañas de apoyo a los museos, siendo conscientes de la envergadura de la tarea y de la desigual presencia de personal en los centros. Estas campañas han consistido en la contratación de empresas que aportan personal, según los perfiles más adecuados para cada biblioteca.

También se ha realizado un trabajo específico en depuración, corrección y eliminado de duplicados del fondo antiguo hasta mediados del siglo XIX. Se trata de un trabajo realizado por los



Figura 2. Biblioteca del Museo Nacional del Romanticismo. Madrid.

bibliotecarios y por el personal de coordinación de la Red, con lo que se ofrece un servicio de calidad, optimizando recursos.

Del mismo modo, se viene trabajando en la puesta en marcha de algunos proyectos cooperativos con otras unidades del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como la mencionada digitalización de algunos de los fondos más significativos de las bibliotecas mediante la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico y la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, lo que permite consultar sin restricciones fondos que, por sus características de conservación o fragilidad, resultan difícilmente accesibles. De este modo alcanzamos unos de los objetivos prioritarios de este proyecto: preservar y hacer accesibles unos materiales que en muchos casos son únicos y, por lo tanto, de difícil acceso, favoreciendo la difusión real de los fondos bibliográficos albergados en las bibliotecas de los museos.

Estas iniciativas se enmarcan dentro de una doble estrategia que ha llevado a cabo la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, basada sobre todo en la estricta aplicación de la normativa para asegurar el intercambio de información y se ajusta a la Recomendación de la Comisión Europea sobre digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y la preservación digital, publicada en el Diario Oficial de la Unión Europea de 24 de agosto de 2006, cuyo objetivo era contribuir a la acción coordinada de los estados miembros en estos ámbitos y en la que se les insta a que refuercen las estrategias y los objetivos nacionales para la digitalización y la conservación digital, contribuyan a Europea, punto común multilingüe de acceso al patrimonio cultural europeo, mejorando las condiciones marco para la digitalización y la accesibilidad en línea, reforzando la coordinación dentro de los Estados Miembros y contribuyendo a una visión global efectiva de los progresos a nivel europeo.

En ese sentido, se está promoviendo la creación de bibliotecas digitales en instituciones públicas y privadas conforme a la normativa de Europea mediante la convocatoria anual de ayudas a proyectos de digitalización. Uno de los requisitos de obligado cumplimiento de estas ayudas es que todo lo que se digitalice, con cargo a las ayudas de la Dirección General, debe ser accesible a través de Europea. Por otra parte, se han puesto en marcha con cargo a sus presupuestos distintos proyectos de digitalización de carácter cooperativo en los que participan tanto las distintas administraciones públicas como instituciones y fundaciones privadas.

Entre los fondos que se han ido digitalizando destaca la Biblioteca de Ultramar, una colección que fue constituida en 1887 que se encuentra en la biblioteca del Museo de América, así como un importante número de títulos del Museo Nacional del Romanticismo de enorme interés, como los álbumes de señoritas, que recogen dibujos de pintores como Madrazo o Villamil, poesías inéditas de escritores del siglo XIX como Zorrilla o primeras ediciones o de gran valor. También se han digitalizado fondos del Museo Sefardí con registros destacados como el Mishle Shelomoh del siglo XII. Del Museo del Greco se han digitalizado las obras completas de Jenofonte en una edición extraordinaria que contiene exlibris y manuscritos de Doménikos Theotokópoulos, el «Greco». Del Museo Nacional del Teatro se cuenta con una excelente colección de libretos de comedias. El Museo Nacional de Artes Decorativas se ha incorporado recientemente a este proyecto con la digitalización, entre otras obras, de los cuatro volúmenes de *Le Antichità Romana* de Giovanni Battista Piranesi (fig. 3).

Para la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica se ha digitalizado el Museo Español de Antigüedades, de la biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, formada por once lujosos volúmenes editados entre 1872 y 1880, en los que se publicaron la mayor parte de las novedades arqueológicas de aquellos años, así como estudios fundamentales en el campo de la prehistoria.



I N D I C E

O SIA SPIEGAZIONE DELLE VESTIGIE DI ROMA ANTICA, DELINEATA NELL' ANTEPOSTA TAVOLA TOPOGRAFICA.

Il seguente Indice riguarda soltanto la Spiegazione della Topografia circoscritta dalle moderne mura di Roma. I Frammenti poi dell'antica Iconografia che le sono posti all'intorno, assieme colle altre loro immediate tre Tavole, hanno separatamente, come si è veduto qui innanzi, i loro rispettivi Indici calcografici.



Rima di denominare e dichiarar gli avanzi delle Fabbriche ed altre Antichità, contrassegnate dai numeri nella Topografia, si avverte, che la circonferenza de' punti notata nell'interno colla lett. A, dimostra il circondario delle Mura di Roma colle di Lei Porte prima della dilatazione fattane dall'Imperadore Aureliano. Un tal circondario è stato da me determinato mediante una matura consulta degli antichi Scrittori, i quali parlano delle Fabbriche e de' Luoghi che confinavano col medesimo: tralasciando per brevità di rapportar qui le prove di questa determinazione, le quali si vedranno dedotte, come in luogo più proprio, nella grande Iconografia di Roma antica che son per dare alla luce.

Coninceremo intanto la Spiegazione della Topografia dal giro esterno intorno all'odierno Mura di Roma, e precisamente dalla ripa del Tevere incontro il Monte Testaccio, scorrendo dall'asterisco * secondo l'ordine de' numeri consecutivi. Ma prima di ogni altra cosa, stimo bene di dare a conoscere la differenza della costruzione delle Mura d'Aureliano dai rifarcimenti in esse fatti da Arcadio ed Onorio, da Belisario, da Totila, da Narsete, da' Sommi Pontefici, e da altri. Su di che basterà di far osservare, che quelle d'Aureliano sono fabbricate a corfi di tevolozza triangolare martellinata al difuori, e riempite di opera incerta, cioè d'ogni sorta di scaglie poste orizzontalmente, e tra di loro ben nudrite di calcina e di pozzolana: ed ogni tre o quattro palmi hanno un letto di tevoloni che legano insieme ed uniscono l'opera incerta co' detti corfi di tevolozza, affine di render la costruzione stabile e ferma, come si può vedere nella Tavola VIII. di que-

Figura 3. Giovanni Battista Piranesi: *Le antichità romane*.

Como resultado de todos estos trabajos de digitalización de fondos, se ha puesto en marcha la Biblioteca Virtual de Museos⁴ (<http://bvpb.mcu.es>) a la que se puede acceder también desde la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y desde la que se ofrece acceso a los libros y documentos digitalizados de diferentes museos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, todos ellos miembros de la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS). El proyecto que se enmarca dentro de la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico y tiene como principal objetivo la difusión mediante facsímiles digitales de colecciones de manuscritos y libros impresos que forman parte del Patrimonio Histórico Español. BIMUS se beneficia directamente de esta iniciativa, mediante la creación de enlaces desde el catálogo colectivo en línea a los registros digitalizados.

En ese sentido, resulta importante señalar que se está realizando un importante esfuerzo para enlazar todos los registros del Opac con sus digitalizaciones, propias o externas. Muchas de las obras no pudieron ser digitalizadas porque antes otras instituciones ya las habían digitalizado y lógicamente no se iban a duplicar recursos, por lo que se ha realizado un trabajo de localización de esas digitalizaciones y enlazado con los registros del catálogo, así como la realización de revisiones periódicas para que los enlaces de dichas digitalizaciones se mantengan actualizados. Nuevamente se trata de una iniciativa que optimiza recursos y permite el acceso a digitalizaciones externas.

Dentro de la búsqueda de la calidad en la información, se está trabajando también en dos importante migraciones: el paso de todos los registros a MARC21 y la migración a Absynet 2.0, incluyendo los mencionados módulos de formación gratuita para usuarios y administradores.

3. Difusión pública de los contenidos. Esta iniciativa no siempre va relacionada con los recursos, sino muchas veces con la creatividad y la imaginación. Se trabaja en tres líneas básicas de difusión enfocadas a diferentes tipos de públicos:

- Web y redes sociales
- Medios de comunicación
- Congresos y jornadas

Con respecto a la difusión en web y redes sociales, se utilizan ambas vías para ofrecer al ciudadano dos puertas para acceder a los contenidos. La difusión web, más convencional, se realiza desde la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que siempre ha apostado por los contenidos de la Red y se han incluido, en varias ocasiones, noticias relacionadas con la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS), que han sido portada en la página principal de la web del Ministerio. Ahora también se participa de la difusión que se realiza desde las webs del Museo Nacional del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que desde sus páginas institucionales ofrecen información sobre la Red y posibilitan que los contenidos lleguen a un mayor número de usuarios.

En lo que se refiere a las redes sociales, se creó un pequeño grupo de trabajo para ir evaluando la integración de BIMUS en la Web 2.0 y se estableció un Facebook, que ya cuenta con cerca de dos mil quinientos seguidores y que pronto comenzó a dar muy buenos resultados y que ha servido para la realización de diferentes iniciativas entre los usuarios, como los Certámenes de Poesía o la sección denominada «Tesoros bibliográficos recuperados» en la que se van

⁴ VV. AA. (2011): «La Biblioteca Virtual de Museos». *Revista Digital Cultura en la Red*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

colgando ejemplares destacados que se encuentran digitalizados. Posteriormente se abrió el Twitter de la Red y el Canal Vimeo.

Desde BIMUS se trabaja también para conseguir el mayor eco posible en medios de comunicación, tanto especializados como generalistas, lo cual posibilita llegar a un nuevo perfil de público. En este sentido se ha dado una especial importancia al tratamiento que se hace de obras de singular relevancia, para conseguir con ellas un efecto icónico entre los usuarios y, de ese modo, llegar a un mayor número de personas. Se trata nuevamente de iniciativas que no van acompañadas de ningún coste económico.

Si hasta ahora hemos hablado de la difusión enfocada a un público más general, resulta fundamental darse a conocer entre los propios profesionales de las bibliotecas y posibilitar el intercambio de experiencias con otros técnicos. En ese sentido, la participación en congresos y jornadas se presenta como una línea fundamental en nuestro trabajo. Diferentes miembros de BIMUS han participado en algunas jornadas y congresos, como los de IFLA, Liber, Anabad, Fesabid, Artium o cursos de universidades, por mencionar algunos de los más destacados (fig. 4).

Un importante hito fue la organización por parte de la Red de Bibliotecas de Museos de las «Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Nuevos medios y nuevos públicos» que se celebraron en noviembre de 2011 en el Museo del Traje. Desde BIMUS se pensó que no podíamos conformarnos con ser partícipes en jornadas organizadas por otras instituciones, sino que la Red debía ser organizadora y generadora de este tipo de encuentros. Las primeras Jornadas giraron sobre el protagonismo de los nuevos modelos de bibliotecas: las redes, la web, las bibliotecas virtuales y los nuevos públicos, ya que son los retos principales a los que se enfrentan los profesionales de las bibliotecas a la hora de abordar una gestión integral e innovadora de las colecciones bibliográficas albergadas en los museos (fig. 5).

Durante tres días se reunieron en Madrid los profesionales de bibliotecas de los principales museos de España, así como algunas de las principales figuras a nivel internacional en el sector, como Deborah Kempe, Jefa de Colecciones de la Biblioteca de la Frick Collection y Milan Hughton, Jefe de la Biblioteca y Archivos del MOMA de Nueva York, que acudieron a estas Jornadas para ofrecernos sus experiencias y resultados en el Consorcio de Recursos de Arte de la ciudad



Figura 4. Presentación de BIMUS en los VI Encuentros de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo. 2012. ARTIUM.



Figura 5. Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Nuevos medios y nuevos públicos.

de Nueva York. En 2012 se presentaron las Actas, que pueden descargarse libremente en línea desde la página de la Red de Bibliotecas de Museos. Para la realización de estas Jornadas se realizó un importante esfuerzo para conseguir la autofinanciación de las mismas, mediante la participación de la iniciativa privada mediante un sistema de patrocinio.

Las Segundas Jornadas, que están sirviendo de marco para la presentación de estas comunicaciones, son la continuación de esa iniciativa, que se pretende que tenga una continuidad en el tiempo. En este caso, la organización se ha realizado por el Museo Nacional del Prado y la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS).

4. **Realización de actividades.** Desde las bibliotecas de la Red se organizan un buen número de actividades. Se realizan talleres, visitas comentadas, concursos de poesía, concursos de investigación, clubes y ciclos de lectura, participación en eventos y efemérides, *bookcrossing* y *bookcrossing* infantil, jornadas de puertas abiertas etc. La creatividad y el buen trabajo de los responsables de las bibliotecas son la esencia de estas actividades, que se realizan con los recursos estrictamente necesarios, pero siempre con una gran calidad (fig. 6).

CLUB de Lectura

"AMOXTLI"
Término náhuatl para designar libro

8 Octubre: Laszlo Passuth. *El dios de la lluvia llora sobre México.*

19 Noviembre: Laura Esquivel. *Como agua para chocolate.*

17 Diciembre: Ramón J. Sender. *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre.*

Necesario inscripción previa (hasta 4 de Septiembre)
 Más información: Museo de América. Avda. Reyes Católicos, 6
 91 543 94 37 ext. 234
 nuria.moreu@mcu.es

Logos at the bottom: GOBIERNO DE ESPAÑA, MINISTERIO DE CULTURA, MUSEO DE AMÉRICA, AMIGOS del MUSEO de AMÉRICA, EMBAJADA DE MÉXICO INSTITUTO DE MÉXICO EN ESPAÑA, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Figura 6. Actividades en los museos. Club de lectura «Amoxltli». Museo de América. Madrid.

5. Participación en proyectos internacionales. Desde la Red se hace un importante esfuerzo por tener la mayor visibilidad posible en el ámbito internacional, y así lo demuestran iniciativas como la participación de BIMUS en jornadas internacionales como la organizada por el comité de Centros de Documentación (CENDOC) de Museos y Centros Culturales de Lima (Perú), titulado «Perspectivas y Avances de las Bibliotecas de Museos y Centros Culturales», o la participación en diferentes proyectos enmarcados dentro de Europeana, como son Judaica Europeana y Europeana Fashion, realizados por el Museo Sefardí y el Museo del Traje respectivamente. En todos estos casos se busca la optimización de recursos, mediante la intervención en estos eventos, siempre que sea posible, mediante videoconferencias o participaciones en línea.

Perspectivas de futuro

Tal y como hemos intentado exponer, la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS) es un proyecto vivo, cooperativo y también ambicioso en el que, tras muchos años de trabajo, se han conseguido importantes logros, pero nada de esto sería válido si no siguiéramos trabajando para ofrecer a los ciudadanos un mayor número de servicios y una mayor calidad de los mismos. En ese sentido, desde BIMUS se trabaja en diferentes líneas de trabajo en las que se busca la sostenibilidad de estas iniciativas y que se mueven en las siguientes direcciones:

- La ampliación de la Red mediante la articulación de herramientas que posibiliten la incorporación de nuevos centros y redes de bibliotecas.
- La mejora de la calidad de los servicios bibliotecarios, a través de iniciativas como el establecimiento de un carné único de usuario para toda la Red, válido para todas las bibliotecas, la puesta en marcha de una política de préstamos intercentros o la mejora del Opac mediante la incorporación de nuevas funcionalidades en nuestro buscador.
- El afianzamiento de la presencia de BIMUS en el entorno 2.0, que posibilita la interacción del ciudadano y el enriquecimiento de los contenidos mediante la participación social. Se optimizan recursos y se obtienen grandes resultados.
- El reforzamiento de las campañas de catalogación, digitalización y depuración de fondos en las bibliotecas.
- La acentuación de acciones encaminadas a mejorar la formación de los profesionales de las bibliotecas pertenecientes a la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS), así como la potenciación de iniciativas que faciliten el intercambio de experiencias con otros profesionales técnicos de bibliotecas.
- La participación en proyectos internacionales, con especial interés por el ámbito europeo e iberoamericano.
- El fomento de medidas que contribuyan a que BIMUS sea cada vez más social, abierta, coproducida, personalizada y flexible.

Referencias bibliográficas

- ALONSO SÁEZ, RAÚL (2011): «BIMUS y las Bibliotecas de Museos en España». Boletín Bimensual de la Dirección de Bibliotecas Académicas y Especializadas del Comité de Bibliotecas de Museos y Centros Culturales de Lima (Perú), n.º 6.
- (2012): «La Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS)». *Actas de las Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Nuevos medios y nuevos públicos*.

- CHUMILLAS, ROSA; FONTÉS, Fernando; INSÚA, Eugenia; MAÑANES, Teresa; PREGO, María (2008): «El proyecto de creación de la Red de Bibliotecas de Museos Estatales: situación de partida, objetivos y programas de actuación». Madrid, *Boletín de ANABAD*, n.º 4: 587-592.
- CHUMILLAS, ROSA; INSÚA, Eugenia; MAÑANES, Teresa; PREGO, María (2009): «El proyecto de implantación y puesta en marcha de la Red de Bibliotecas de Museos Estatales (BIMUS)». Estructuras de cooperación bibliotecaria. Comunicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CHUMILLAS, ROSA; INSÚA, Eugenia; PREGO, María (2009): «The Spanish National Museum Libraries: an Undiscovered Heritage». Milan, *75th IFLA General Conference and Assembly*.
- DOCAMPO, Javier (2013): «Poetas en tiempos de miseria: límites y retos de los servicios documentales de museos». *El profesional de la información*, vol. 22, n.º 3, 2013 (Ejemplar dedicado a bibliotecas y documentación de museos).
- DOCAMPO, Javier; MARTÍN BRAVO, Ana (2009): «El Área de biblioteca, archivo y documentación del Museo Nacional del Prado: hacia una integración de procesos y servicios». *XI Jornadas de Gestión de la Información: Servicios polivalentes, confluencia entre profesionales de archivo, biblioteca y documentación*.
- ELGAARD, Herir (1993): «El bibliotecario de museos colaborador de todos». *Museum International*, n.º 180: 48-51.
- HERNÁNDEZ, María Ascensión (1999): «Bibliotecas de Arte de España y Portugal (BAEP)». *Boletín informativo de la UNED*, n.º 4: 14-15.
- INSÚA, Eugenia (2008): «Las colecciones de las bibliotecas de los Museos Estatales» Liber, Barcelona, Mesa Redonda sobre bibliotecas especializadas y la gestión de sus colecciones.
- LÓPEZ DE PRADO, Rosario (1997): «Proyecto de Red de bibliotecas de museos españoles». *El profesional de la información*, vol. 6, n.º 10.
- (2003): «Bibliotecas de museos en España: características específicas y análisis DAFO». *Revista General de Información y Documentación*, n.º 1: 5-35
- LÓPEZ DE PRADO, Rosario; CASTRILLO AGUILERA, Luis (1999): «Las Redes de bibliotecas de museos: una historia con futuro». Bangkok, *65th IFLA General Conference and Assembly*.
- PÉREZ CÁCERES, Nicolás (2010): «BIMUS ya está en la Red». *Revista Digital Estrado*. Museo Nacional de Artes Decorativas, n.º 32: 10-13.
- TORRA CANAL, Marta (2001): «Fondos y servicios de las bibliotecas de museos de arte». *Métodos de información*. Vol. VIII: 30-41.
- VV. AA. (2011): «La Biblioteca Virtual de Museos». *Revista Digital Cultura en la Red*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Moving Up a Level in Times of Economic Crisis: A Case Study

Ana Paula Gordo

Fundação Calouste Gulbenkian, Art Library

Introduction

The economic crisis, which has hit particularly hard in southern European countries since 2010, has led to dramatic changes in the social structure with inevitable repercussions on the normal operation of non-profit institutions. The issue of ensuring their sustainability without compromising their social mission is of great relevance in the present European context and is a much-debated topic as organizations seek solutions that will enable them to keep operating.

This new economic situation and the intensifying competition in the global economy have forced companies and organizations that partially or wholly depend on investments to minimize their operational costs while maximizing their productive efficiency by progressively adopting organizational strategies aimed at achieving greater flexibility.

In considering the challenge of funding institutions, whether these be cultural or otherwise, we encounter two main European traditions. It is a well-established fact that, for various reasons, anglophone and northern countries have traditionally dealt with this issue in a clear and transparent way. There is an assumption held by society that support, whether it be from an individual or from a company, is always provided within the dual perspective of serving the common good and serving the interests of those who contribute. This transparency enables the two participating parties – the benefactor and the beneficiary – to garner the best that each can gain from these partnerships and this relationship, which is unsurprisingly found in societies with a high sense of citizenship and awareness of the importance of contributing to the social economy. This awareness leads in turn to the development of strategies and actions that have enabled widespread support to be given to all vulnerable sectors at the social, cultural and educational level.

In contrast, southern European countries have traditionally viewed cultural institutions as entities dependent on central government or on large private organizations. On the other hand, most businesses are small or medium size and have a low awareness of the importance of the social economy. Even when such an awareness exists, the focus is generally on providing social rather than cultural support. In the case of large companies, which are scarce, support is automatically focused on the company's own image rather than on making a real contribution to the public good.

This situation is more visible when we examine cultural institutions, which, already being weaker, are having difficulty adapting to the new context. Furthermore, the new essential efforts that are needed to frame and propose solutions have to take several questions into account. For example, is culture appealing to patrons? Are only the performing arts appealing as part of a marketing strategy? What can cultural institutions offer in exchange?

Changing mindsets is a slow process and it is difficult to know whether support from patrons can evolve and become a true demonstration of social responsibility or whether it will mainly continue to be a way of marketing brands and fostering public relations. We can but point to the evidence: today it is still far easier to obtain funds to support a performance or a temporary exhibition with widespread media impact than a project developed by a library.

Nevertheless, cultural patronage has received growing support in Portugal and is an important source of direct and indirect funding for institutions and cultural activities in general.

1. Calouste Gulbenkian Foundation

Among Portuguese foundations, the Calouste Gulbenkian Foundation (CGF) is a large-scale institution with a self-sufficient profile that plays an important role in the cultural sector and in other domains as diverse as education, charity and science. For decades, the CGF has autonomously intervened using the endowment left by its founder to fund direct initiatives or to support external activities. The image of the CGF that exists today – and one that the Foundation itself holds – is of an institution that uses and mobilizes its own resources to reach its objectives, which are essentially philanthropic.



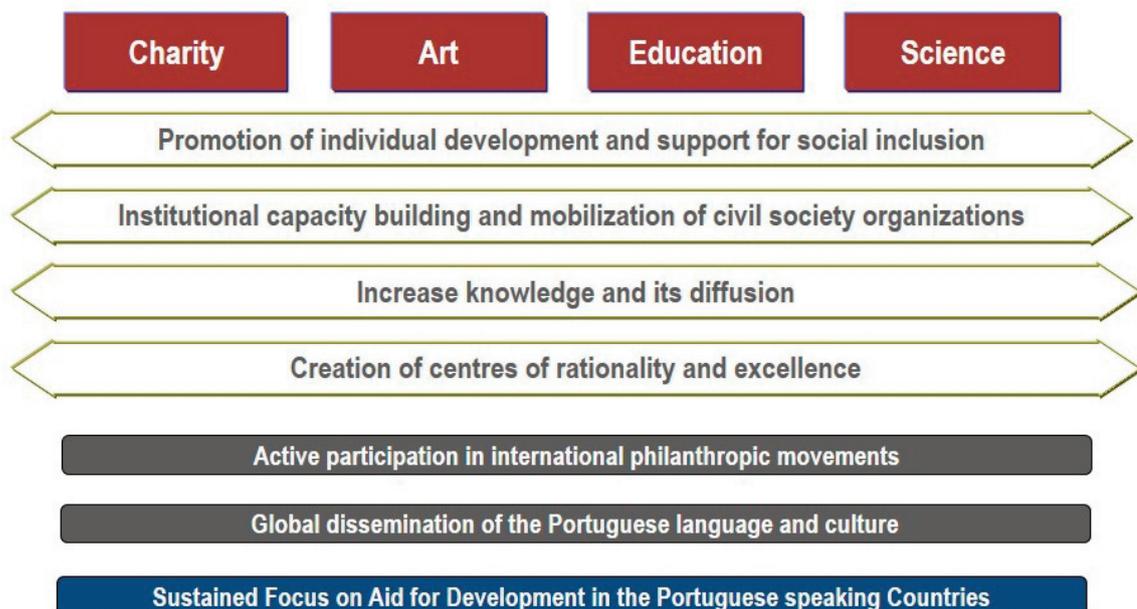
Calouste Gulbenkian Foundation /Manuel Botelho, 2013.

While culture cannot be said to be its predominant domain, the truth is that, for historical reasons, the CGF has always played a highly important role in culture, having been considered the ‘Ministry of Culture’ in Portugal during the 1960s and 1970s. As such, the cultural community

and the socio-economic fabric of Portugal have long seen the CGF as an institution that is more open to new experiences and initiatives, a natural supporter of innovative and avant-garde projects, and an important stakeholder in contexts involving libraries, museums, music, dance, film and theatre.

Beyond the cultural scene, the Foundation operates in the area of social inclusion by developing activities undertaken by civil organizations, promoting and disseminating knowledge, and establishing centres of excellence. All of these activities occur simultaneously in Portugal and beyond – with special attention being paid to Portuguese-speaking countries – and the CGF plays a particular role in international philanthropic movements and projects and in promoting Portuguese language and culture.

Calouste Gulbenkian Foundation: Vision



Calouste Gulbenkian Foundation vision.

Its capacity and the effectiveness of its work are now more limited, primarily because of the social and economic changes that have taken place in the country since the Foundation was set up over fifty years ago, and secondly, because of the institution's inherently finite financial capacity. Where the first point is concerned, we can mention in particular the rapid modernization undergone by the country in recent decades and the more active role played by central government in social and cultural activities. Nevertheless, this kind of intervention in the European context is currently occurring at a time of uncertainty over exactly what roles institutions such as the CGF should play.

It is therefore necessary to assess the resources required for the CGF's work to take place so that it is able to achieve the fundamental aims of its mission. This point is particularly important with respect to its operating activities, which include the library.

In view of this background, and without losing sight of its areas of intervention, it seems highly unlikely that Portuguese donor funds will be channelled towards the CGF.

The change in socio-economic conditions has led to funding sources being changed and to organization and management processes being adapted in services provided by non-profit institutions like the CGF. This is the situation in which the Art Library finds itself. In fact, ongoing concerns over the impact of initiatives and the resources allocated to such institutions highlight the need for tight control over spending and the search for increasing income. In this context, strategies for widening and diversifying funding sources that complement existing income have been implemented, like setting up sponsorships and providing new services that allow money to be earned directly.

Intersectoral links in the form of partnerships are one way of invigorating and sustaining the cultural sector, enabling other experiences to take place and allowing funds to be derived from different sources.

In this context, the Art Library has developed projects involving cooperation and partnerships that have allowed its visibility to be enhanced, financial costs to be shared, and new products and services to be developed and tested. To put these activities in perspective, the library's mission and collections and the services that it provides are briefly described in the next point.

2. The Art Library

The Art Library is a private library that focuses on fine arts and architecture and is the largest and most up to date of its kind in the country.

In its nearly 50 years of existence, its role has been to support research and education, to gather knowledge in its areas of specialization, and to support the activities undertaken by the Foundation.

It is not a museum library but rather an independent organic body with its own management, budget and activity plan. Obviously, the support given to the activities and the research undertaken by the Museum and by the Modern Art Centre of the CGF is very important to our work. We could say that the curators of the two museums are our preferred clients.



The Art Libray / Ana Barata, 2011.

The Art Library's valuable and unique collections, which are essential to the study of art history and architecture in Portugal, reflect the relevance of the institution. Besides its general collection, which includes more than 200,000 monographs and 3150 periodicals (190 of which are available on subscription), it also possesses 220 special collections, 40 of which have been digitized, comprising a total of around 252,160 images:

- 17 private libraries, namely the founder's own library and personal collections that belonged to artists and art critics;
- 180 photographic collections, totalling over 500,000 photographs, of which nearly 100,000 have been digitized; most of the collections are the result of research carried out in the field of Portuguese art and cover a wide range of topics such as tiles, sculpture, landscape architecture, historical exhibitions, Portuguese woodcarving, and so on;
- 23 private archives gathered by artists and architects, of which seven have been digitized, comprising a total of around 90,000 images; this group of archives includes a wide variety of documents ranging from letters and other manuscripts to press cuttings, photographs, and architectural drawings; the private archives of various Portuguese modernist architects are included in the collection along with that of Amadeo de Souza Cardoso, the most renowned Portuguese modernist painter;

These resources support specialized investigations such as:

- Research studies and theses;
- Research carried out by museums, art galleries, universities, publishers, art researchers, art critics and artists in relation to the planning and organization of art exhibitions, the publication of art catalogues, specialized publications, projects for making information available online, partnerships with universities on research projects, the loaning of books to exhibitions, and so on.

Furthermore, many different kinds of users, including generic information consumers, remotely access the library's digitized collections, as shown by the statistics for 2012:

- *WWW catalogue*: 97,183 unique visitors, who made 387,278 visits and carried out 3,316,204 searches
- *The Art Library's website*: 41,043 visitors, who made 65,884 visits.
- *Flickr*: 2,023,694 views

3. Case studies

As previously mentioned, the Art Library has undertaken projects involving cooperation and partnerships that have resulted in increased visibility for the institution and its resources, the sharing of financial costs, and the testing of new products and the development of new services.

To achieve these objectives, the library has tried to:

- Attain visibility through networking.
In the specific case of the Art Library, three international projects are worth highlighting: Artlibraries.net (the Virtual Catalogue for Art History – <http://www.artlibraries.net/>), which is an international specialized meta-catalogue that allows bibliographic records to be retrieved along with other objects held in distinctive art-history databases, should the occasion arise; Europeana; and FLICKR Commons.

- Find ways of sharing the costs of direct activities, especially in relation to the preservation and dissemination of digitized collections.
In the last decade, this goal has been achieved by obtaining structural funding from the European Union and from private donors; in this respect, key projects include the Arquivo Digital de Arte Portuguesa/Digital Archive of Portuguese Art (2004) and Projetos de Arquitetura/Architectural Projects (2008); these projects, which were co-funded under the umbrella of the European Community's Operational Programmes, made it possible to preserve, process and digitize a significant set of the library's personal archives, photographic collections, and architectural archives.
- Promote and develop scientific knowledge by:
 - a) Providing information and monitoring research studies and projects.
 - b) Establishing partnerships on projects and programmes with academic and scientific institutions such as universities and research institutes in order to access specific national programmes for scientific and technological development (FCT).

The following are recent examples of these two lines of action that have already been implemented:

- The project entitled Virtual Visit to the Calouste Gulbenkian Foundation's I Visual Arts Exhibition <http://expo1957.fcsh.unl.pt/>, which was developed in cooperation with the History of Art Institute of the Faculty of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa and the Centre for Computer Science and Information Technology at the same university. The project presents digital photographic images of an exhibition staged in 1957 and allows visitors to take an online virtual tour of the exhibition
- The project OPSIS - Portuguese Theatre Iconographic Database <http://opsis.fl.ul.pt/>, in partnership with the Theatre Studies Centre of the Faculty of Arts of the Universidade de Lisboa.

It should be noted that both projects have made it possible to produce research-based knowledge on special collections belonging to the Art Library and to reuse content on new provision platforms.

We are currently developing two more projects along these lines: Rossio (the Portuguese Research Infrastructure for the Social Sciences, Arts and Humanities) and DigiTile (tiles and ceramics online).

3.1. The Rossio Project

The ROSSIO project (Portuguese research infrastructure for the social sciences, arts and humanities) was submitted in September 2013 and is now under assessment. It is a university initiative involving partnerships with several foundations that have substantial information resources and local and national government bodies.

Its core mission will be to aggregate, organize, interrelate, contextualize, enrich and disseminate a unique stock of digital contents provided by research activities, archives, libraries, art collections and data banks. These contents belong to a series of key institutions that have formed a consortium in order to fulfill the goals of a common action plan. The contents in

question will be subject to an agreed metadata framework built upon international standards and enriched by contextual information, timelines and digital maps.

ROSSIO is a free, open-source, scalable and pluggable research infrastructure that is capable of expanding, hosting new consortium partners, and collaborating and cross-fertilising with other national and international infrastructures, repositories and projects.

The project will also be a lively research infrastructure and a generator of dynamics and synergies, building bridges between people and institutions, senior and junior researchers, contents and resources, and stimulating scientific and cultural innovation. The enriched delivery of contents will be complemented by the dissemination services of the SSAH's (Social Sciences, Arts and Humanities) activities, education and training programmes and an innovation interface in partnership with the cultural and creative industries.

This initiative will directly serve citizens and will therefore enhance citizenship and the collective memory: anyone interested in learning about Portuguese society, culture and heritage will find research briefings, cultural routes and virtual exhibitions designed for the wider public.

3.2. DigiTile

In operation since 2010, DigiTile is the result of a collaboration between a wide range of partners, bringing together various university departments and the Art Library.

The aim of the project is to create an online digital library devoted to studies of tiles and ceramics. The creation of this tool arises from the need to analyze, publish and disseminate the unpublished studies undertaken by João Miguel dos Santos Simões as a complement to the *corpus* collected in 'Tiles in Portugal', which was published by the Calouste Gulbenkian Foundation in the 1960s and involved a vast project to create an inventory of tiles in Portugal (including Madeira and Azores) and Brazil.

The project is multidisciplinary, bringing together librarians and historians from various areas of the arts. It is a dynamic project that envisions the development of new contributions by researchers and new documentation centres, irrespective of the media used (sound, moving images, documents in digital format).

The project's central figure, João Miguel dos Santos Simões, can be considered Portugal's greatest historian of the tile. It was he who created the criteria for inventorying, classifying, typologically defining and dating tiles. He is considered to be one of the leading international specialists in this field and the person who was chiefly responsible for establishing tile-making as a characteristic aspect of Portuguese cultural identity in the world. Holding a degree in textile engineering from the École Supérieure de Filature et Tissage de Mulhouse, he undertook relevant roles as a museum conservator and archaeologist. In 1947, he put together an exhibition at the Museum of Ancient Art that constituted the embryo of what would become the Tile Museum, which, in 1960, he was charged with creating and organising. He went on to become the museum's first director, a role that he held until 1972. Between 1963 and 1969, he published the aforementioned great work of systematisation in this field, a study in five volumes, the last of which was posthumous, entitled *Corpus da Azulejaria Portuguesa* [Corpus of Portuguese Tile-Making, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation]. He also published several studies of Dutch tile-making and several essays, the most noteworthy of which include those examining the glazed terracotta produced by the Della Robbia workshop and the Medici porcelains.

The three components of which the project is made up – research in the field of the history of art, the bibliographic processing of special collections, and the process of disseminating and making these collections available by transferring them to digital media – involve a joined-up process that aims to research, organise, and produce knowledge based on the tile collections held by the Art Library, which consist of the following:

- The Santos Simões Archive, which consists of documents related to the activities of the Tile Studies Team and the research carried out by the art historian. This collection includes various manuscripts, some of which, as mentioned previously, have not been seen before; various notes; correspondence; press cuttings; and tile designs by Emílio Guerra. The key goals of the Digitile project include physically organising, processing, digitizing and making a large part of this collection available.
- The Portuguese Tile-Making Photographic Collection, which is made up of around 5000 black-and-white and colour images of the art of the tile in Portugal. These images were produced by the Tile Studies Team, which was set up in 1958 by the Calouste Gulbenkian Foundation and was headed by Santos Simões, remaining in operation until 1969. The records of the specimens that comprise this collection and the corresponding digital copies have already been integrated in the Art Library's catalogue.
- The Lisbon District Tile-Making Collection (509 photographic specimens) and the Portalegre District Tile-Making Collection (6776 photographic specimens), which are the result of research carried out by Teresa Saporiti and will be processed in due course. Both collections include research sheets on the images collected.
- The Authors' Tile-making Collection (510 photographic specimens), the result of research carried out by Ana Lopes de Almeida, includes images of building façades and tile panels in Lisbon by unknown authors. This collection also includes research sheets on the images collected.
- Printed publications on tiles: the Art Library possesses a significant collection of around 2000 monographs, exhibition catalogues, and newspaper articles on the theme of tile-making. Details of these works have been entered in the Art Library's catalogue.

On these projects, the policies governing bibliographic processing have been defined in accordance with knowledge that is as detailed as possible on the forms of research used by the researchers consulting the information. Options concerning the description of documents in the library's catalogue have been adapted to the requirements of different sections of the public.

The data are structured in accordance with various contexts: the origins of each collection; its unique character; the intentions of the person who collected the resources; the relations between the documents constituting the collection and the visibility that is intended to be granted to it when bibliographic control is carried out and the group of works is made available. Documents are grouped in accordance with common characteristics that include technologies, formats, and contents.

The information set down in the catalogue on each collection is recorded in such a way as to reflect the various types of links between the documental specimens that constitute it, representing the original logical order and, to this end, making use of the potential of the Unimarc format and library software used, since, according to MacGregor (2003: 248), '[...] we can consider CLD (Collection-level description) to be a structured, open, standardized and machine-readable form of metadata providing a high-level description of an aggregation of individual items'.

The bibliographic processing of each collection was also carried out in accordance with the following considerations:

- The identification of the standards to be used in describing and representing each patrimonial collection, taking into account the library's specialized fields, in response to the interests of those who access it. Cataloguing based on the RPC (Portuguese Cataloguing Rules); the AACR2 (the Anglo-American Cataloguing Rules); the ISBD (International Standard Bibliographic Description, consolidated edition); classification via the UDC (the master file published by the National Library of Portugal) and indexing using the AAT (Art and Architecture Thesaurus). Analysis of the specific characteristics of each collection could result in other codes and standards being chosen that are more appropriate to describing it.
- The definition of practices appropriate for the handling of each type of collection, specifically, description levels and indexing policies, linking information of a descriptive nature entered in bibliographic records with that identifying the images associated with them.
- The allocation of resources. The type of processing used is established by considering questions related to the economy of means: the management of financial resources (with specific regard to the digitization of documents and the elaboration of descriptions of the images) and human resources (the creation of teams managed in such a way as to ensure the consistency and relevance of the information processed, according to the standards chosen).
- The definition of the structure of bibliographic records and their degree of adaptation to the functions of document management software.
- The adaptation of the Unimarc bibliographic format, taking into account the logical structure of the relations between each item, between groups of items that form intermediary structures of sub-collections, and between these information units and the collection records, unequivocally representing the existing associations with the aim of showing the document in the context of the collection in a search.

Besides making available the images in the collections that have been processed under the umbrella of the DigiTile project, the results of the research undertaken as part of the project will also be integrated into the digital library that is being created.

In this respect, the information in the digital library conceived as part of this project will consist of previously unseen images collected by Santos Simões (documentary sources); information relating to bibliographic records that describe the photographic collection on Portuguese tile-making and the Santos Simões Archive (processing of documentary sources); and the results of research into the written sources held in this archive, carried out by researchers in the field of the history of art (analysis of documentary sources).

Existing digital objects as well as new content to be digitized or which will be created in digital format will be entered into a specific system used to construct and manage digital libraries. This system is CONTENTdm, which originates from the OCLC and is used by over 2000 libraries, archives and museums all over the world. It allows any type of digital file in any format and content type (text, graphics, visual, sound or multimedia) to be stored, organised and made available. It also allows the best form of access to be designed so that contents can be searched and viewed via a flexibly configured interface.

This system implements several standards drawn up in the field of digital libraries, including Dublin Core, which is used to describe digital objects, and OAI-PMH (Open Archives Initiative –

Protocol for Metadata Harvesting), which allows contents on other information systems to be reused.

Where meta-information is concerned, the existing information, reformatted in XML and Dublin Core, will be used for objects that have already been digitized and new metadata will be produced for objects to be digitized and for born-digital objects produced by research.

In terms of content access for the end user, besides classic word-based searches, the aim is to create the most transparent methods possible that will allow relations to be mapped between the various types of content, whether this be the source material being researched or the various levels of knowledge production which have been and will be produced over time, from the unpublished records of Santos Simões to studies being carried out within the context of this research. These and other types of relations between the information objects in the digital library allow users to follow different knowledge paths and will essentially be explored via a faceted browsing structure.

With regard to accessing the collection in accordance with the legal framework applicable to special collections, the Art Library's practice has been to allow the most extensive access possible and to draw up specific access and dissemination policies for each collection.

Given the complexity and range of document types (which include photographs, correspondence and other manuscripts, press cuttings, architectural drawings etc) and in order to create reliable working tools that can provide a basis for making the digital content of special collections continuously available, two legal reports were obtained in 2004 and 2008 that comprise the following:

- A document summarising the legislation currently in force;
- A description of the conditions under which original documents from the collections and the corresponding digital reproductions can be made publicly available, based on copyright law, personality rights and the conditions governing their incorporation into the Art Library;
- The principles, precautions and procedures suited to making each collection and document type available. This point involved drawing up recommendations on the different access modes that apply to the images, which will be either: available through the catalogue on the Internet and the library's local network; available through the catalogue but only on the library's local network; and available only locally at the library and only by means of prior authorisation.
- Forms to be used when contacting the holders of rights to the collections and documents and warnings concerning the legal framework to be observed in using digital reproductions and the library's responsibilities in this area.

The first phase of DigiTile brings together information on:

- Bibliographic records from photograph collections and unpublished materials;
- Interviews and conference records;
- Research studies;
- Other information registered in the library catalogue on this subject.

The sustainability of the digital library will be ensured, on the one hand, by a strategy that guarantees its integrity and accessibility over time, and, on the other, by the growth in documentary sources, academic studies, and contributions made by users, which it will be possible to integrate and share on the platform in question. This project will therefore be a 'work in progress' and the first results will be published this year.

The DigiTile project has provided the library with a significant level of direct funding that has made it possible to create a new service, to raise a budget for digitizing photographic collections and unpublished materials, and to purchase software that allows such works to be published.

Concluding remarks

Aside from promoting the obvious visibility of, and in-depth research into, the library's existing resources, these partnerships enable us to secure funds to digitize collections, acquire information systems to create new services, and disseminate information resources and gain recognition within the scientific community.

We believe that developing this kind of cooperation will be the only way to secure the funds needed to promote activities and projects that will allow us to maintain the quality of service that our users expect and to provide more and better information.

These strategies can be summarized in the expression 'growing with the public' and seem to reveal a potential to contribute to sustainable growth and eventually to innovation.

Bibliography

- MACGREGOR, G. (2003): «Collection-level descriptions: metadata of the future?», *Library review*, vol. 52, n.º 6, Emerald: 247-250. ISSN 0024-2535. <http://dx.doi.org/10.1108/00242530310482015> [26/10/2013].
- OCLC: *CONTENTdm: features*. <http://www.oclc.org/contentdm/about/features.en.html> [24/10/2013].
- SIMÕES, J. M. dos Santos (1963-1979): *Corpus da azulejaria portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 6 vol.
- WEISBROD, Burton A. (ed.) (2000): *To profit or not to profit: the commercial transformation of the non-profit sector*. Cambridge, CUP. ISBN 0 521 785065.

Buscando el protagonismo de las bibliotecas de museos en la web social

Julián Marquina Arenas

Director de RecBib - Recursos Bibliotecarios y Community Manager de Baratz

Los medios sociales han supuesto una revolución en la conexión, la comunicación y la difusión de mensajes entre las personas..., pero también esta revolución ha llegado a las organizaciones, entre ellas las bibliotecas. Ahora ya con el fenómeno social asentado, y asimilado por el 85 % de los internautas del mundo, es hora de apostar por la presencia de las bibliotecas en los medios sociales como las plataformas idóneas para llegar a los usuarios *online*. Muchas bibliotecas están ya en los distintos medios sociales aprovechando las ventajas y las posibilidades de conexión con sus usuarios, el sector y el mundo.

Las bibliotecas son entidades estrechamente ligadas con la cultura de un país, con la sociedad que en él habita y con la tecnología que en esos momentos está a la vanguardia. La unión de esos tres factores hace una mezcla para dar como resultado lo que actualmente conocemos por biblioteca.

Las bibliotecas desde hace unos años tienen en su poder un medio a través del cual poder acercarse más, aún si cabe, a sus usuarios. Este medio a su disposición son los distintos medios sociales. Unos medios sociales desde los cuales poder ejercer una conexión con sus usuarios, y donde no solamente son importantes los medios sociales y los usuarios, sino que también los propios bibliotecarios como reactores y conectores de esa unión de biblioteca y usuarios a través de los medios sociales.

No se puede pensar en biblioteca como un lugar físico e inamovible. La biblioteca está allí donde esté el usuario. Algo que se debe tener claro es que la tecnología, Internet o los medios sociales nunca van a poder sustituir la calidez y el trato recibido por una biblioteca. Lo único que podrá hacer es ayudar a que esto sea posible, en parte, por la red como una herramienta más puesta en manos del bibliotecario.

Cada vez más nos enfrentamos a unos usuarios más independientes en sus búsquedas de información, que disponen de más contenidos a su alcance y que cada vez están más conectados a través de los medios sociales y de los dispositivos móviles. No les queda otra a las bibliotecas que mirar al futuro a los ojos ante los nuevos retos, como son los nuevos usuarios con los que las bibliotecas se van a encontrar y un cambio de actitud y mentalidad del bibliotecario para afrontar nuevos retos.

Un futuro donde el usuario es un usuario *online* que requiere bibliotecas digitales y acceso *online* a las colecciones de las bibliotecas. Un usuario *online* que reclama una comunicación instantánea a través de la red y que, lo más seguro, es que necesite que se le forme en búsquedas de información a distancia.

Por otra parte está el bibliotecario. Un bibliotecario colaborativo, especializado y tecnológico. Los bibliotecarios tienen que ser capaces de trabajar de forma colaborativa tanto de manera interna, como con los usuarios y con otras entidades. Además de ofrecer el máximo apoyo en las necesidades de los usuarios en ámbitos de investigación y su apoyo en la publicación, el bibliotecario es el nexo de unión entre información y usuario y debe ser un perfecto evaluador de dicha información, simplificando al máximo los procesos al usuario.

Toda esta evolución nos lleva a un cambio de mentalidad. Un cambio de mentalidad donde la innovación, la evolución, y la transformación son palabras que se deben tener grabadas. Y donde los medios sociales, el Big Data, el Cloud computing, los MOOC y la creación de contenidos están cada vez más presentes en las vidas de los profesionales de la información.

Datos a tener en cuenta

Las bibliotecas no piensan solamente en la cantidad de información que disponen en sus instalaciones para ofrecérsela a los usuarios. Las bibliotecas miran más allá y parte de la información que proporcionan a sus usuarios se encuentra, o se puede encontrar, en Internet.

Internet está cargado de información... e incluso sobrecargado. En el año 2011 había en el mundo un total de 295 *exabytes* de información¹. Dato que en principio puede no llamar mucho la atención, pero si lo ponemos en contraposición con los 5 *exabytes* generados desde los orígenes de la humanidad hasta el 2003, la cosa cambia. Estamos viviendo una explosión de la información sin precedentes. Una explosión que en los dos últimos años ha generado el 90 % de los datos², de los cuales solamente el 0,5 % han sido analizados³. En la actualidad se crean 2,5 *exabytes* de información al día⁴ y se prevé que durante el año 2015 se crearán 7,9 *zettabytes* o lo que es lo mismo: 18 veces toda la información que contiene hoy en día la Library of Congress.

Por otra parte también estamos viviendo una consolidación de los medios sociales. En la actualidad hay más de 2400 millones de internautas, de los cuales el 85 % está en las redes sociales. Por otro lado, destacar también que 1 de cada 5 minutos en la Red se invierten en las redes sociales y que España es el primer país europeo en el uso de las redes sociales dentro de las organizaciones.

Si pensásemos en el dispositivo de acceso a Internet de moda seguro que estaríamos pensando en un *smartphone*. Dispositivo móvil del cual hay más de 1000 millones en el mundo y del que se calculan que para el 2014 haya más de 1700 millones⁵. Otra cifra a tener en cuenta es que el 66 % de los usuarios móviles en España utilizan un *smartphone*⁶, siendo la actividad pre-

¹ The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information <http://www.sciencemag.org/content/332/6025/60.abstract>

² Big Data y su impacto en el negocio <http://www.ticbeat.com/libreriatibeat/big-data-impacto-negocio/>

³ Solo el 0,5% de la información digital es analizada <http://www.puromarketing.com/12/14842/solo-informacion-digital-analizada.html>

⁴ Debunking The Big Data Ecosystem <http://insights.wired.com/profiles/blogs/debunking-the-big-data-ecosystem>

⁵ En 2014 habrá 1700 millones de *smartphones* en el mundo, según un estudio http://www.tendencias21.net/En-2014-habra-1-700-millones-de-smartphones-en-el-mundo-segun-un-estudio_a4384.html

⁶ Smartphones Reach Majority in all EU5 Countries <http://www.comscoredatamine.com/2013/03/smartphones-reach-majority-in-all-eu5-countries/>

ferida por dichos usuarios la de consultar noticias y buscar información⁷, y que al día se descargan 4 millones de aplicaciones⁸.

Bibliotecas y medios sociales

El mundo de los medios sociales no es un mundo extraño ni alejado al mundo de las bibliotecas. De hecho, cada vez hay más bibliotecas que ven la importancia de estas vías de comunicación y difusión para llegar a sus usuarios.

Unos medios sociales donde lo importante no solo es la difusión que se le puedan dar a los servicios, actividades y noticias de las bibliotecas, sino unos medios sociales desde los cuales se busca la interacción con el usuario que está al otro lado. No basta con la simple publicación en los distintos medios, sino que hay que transmitir, escuchar y animar a los usuarios a participar en la conversación y en los retos que se les propongan. La finalidad es crear comunidad alrededor de la marca de la biblioteca donde el usuario sigue siendo tan protagonista de la biblioteca como en las propias instalaciones.

Estar en los medios sociales no es cuestión de llegar el primero ni tampoco es obligatorio. Una biblioteca debe empezar su andadura social cuando considere que es el momento oportuno. Eso sí, la presencia de las bibliotecas en los medios sociales puede llegar a ser beneficiosa para ella por temas como la visibilidad, el posicionamiento y la reputación. Evidentemente, previamente habría que hacer un estudio de viabilidad y de porqué se quiere estar, valorar si puede llegar a ser positivo o en cambio puede que llegue a ser una pérdida de tiempo. Es de suma importancia la preparación previa antes de dar ningún paso, y una vez que se da ese primer paso poseer iniciativa, constancia y decisión en la ejecución del «plan».

La presencia de la biblioteca en los medios sociales no puede estar desligada de la estrategia y de la forma de ser de la biblioteca fuera de Internet. Tiene que haber unión y coherencia entre ambas estrategias.

Existen varias utilidades de los medios sociales en las bibliotecas, pero todas ellas van a depender de los objetivos que la propia biblioteca se marque de su presencia. A simple vista, y de manera generalizada, los medios sociales más completos son Twitter, las redes sociales, como Facebook o Google+, y los blogs..., situándose en últimas posiciones las plataformas de geolocalización, las plataformas de compartir documentos o presentaciones y las plataformas de audio. Todo ello basado en el análisis de 25 variables sobre 8 grupos de medios sociales:

- Factores principales por los que las bibliotecas deberían estar en los medios sociales.

Existe una serie de factores principales por los que las bibliotecas deberían estar en los medios sociales, como son la rápida difusión del mensaje que se quiere transmitir a los usuarios, la comunicación bidireccional y cercanía entre biblioteca y usuarios, y las posibilidades de *marketing* y promoción de los productos, servicios y actividades de las bibliotecas. Pero hay otra serie de factores que también se deben tener en cuenta y que posibilitan los medios sociales, como son:

1. **Acceso a la información.** Los medios sociales permiten estar constantemente informado sobre temas que pueden resultar de interés para la biblioteca y sus usuarios en tiempo real.

⁷ What Are The Spanish Doing on Their Smartphones? <http://bit.ly/WwvzOB>

⁸ En España se descargan 4 millones de aplicaciones móviles al día <http://www.julianmarquina.es/en-espana-se-descargan-4-millones-de-aplicaciones-moviles-al-dia/>

2013	Blog	Twitter	Redes sociales	Vídeos	Imágenes	Presentaciones	Audio	Geolocalización
Difundir y comunicar noticias								
Crear imagen y posicionamiento								
Escuchar e interactuar								
Canal de dinamización								
Crear comunidad y fidelización								
Difundir actividades								
Difundir productos / material								
Difundir sitios webs de interés								
Difundir otros medios sociales								
Difundir actividad científica								
Canal de atención al usuario								
Analizar productos y servicios								
Rankings, listados y colecciones								
Reseñar documentos								
Mostrar lado humano								
Marketing viral								
Búsqueda de nuevos usuarios								
Encuestas								
Automatización de la publicación								
Geolocalización								
Realizar concursos								
Añadir / difundir eventos								
Realizar videoconferencias								
Contar historias								
Obtener <i>feedback</i> sobre biblioteca								

- 2. Retroalimentación.** Los medios sociales permiten conocer la opinión de los usuarios de la biblioteca sobre los productos, servicios y actividades que se les ofrecen. Ver qué les gusta, qué les parecen las actividades y los servicios que se les presta con la intención de mejorar la experiencia del usuario y con ello la atención y el servicio. Además, los medios sociales, van a permitir ver qué están haciendo el resto de bibliotecas para implementar las buenas prácticas en la estrategia de medios sociales de la biblioteca.
- 3. Atención y servicio al usuario.** Además de canales de difusión y comunicación, los medios sociales son idóneos para la atención al usuario ante dudas, problemas o necesidades que estos usuarios puedan tener en relación con la biblioteca, sus actividades, productos o servicios.
- 4. Socialización / Fidelización del usuario.** Los medios sociales permiten dar un trato de cercanía y atención personalizada a la comunidad de usuarios de la biblioteca de igual modo que si estuviesen físicamente en las instalaciones de la misma. La fidelización del usuario es una tarea satisfactoria y que se puede alimentar a través de los

medios sociales ofreciéndoles los servicios de la biblioteca y estando atento a sus inquietudes y necesidades.

5. **Compartir y difundir.** Los medios sociales permiten compartir el conocimiento y difundir información de interés para la comunidad de usuarios de la biblioteca y de interés para el sector. Así como la promoción de servicios y actividades propias de la biblioteca.
6. **Dinamización / Interacción / Participación.** Los medios sociales permiten que los usuarios de la biblioteca participen de la actividad en los distintos medios. Incentivar su interacción con la biblioteca y que comenten y difundan los mensajes de la biblioteca.
7. **Colaboración.** Los medios sociales permiten la búsqueda de la participación y la colaboración de los usuarios en la puesta en marcha de servicios o la proposición de nuevos productos a ofertar desde la biblioteca.
8. **Búsqueda de nuevos usuarios.** Introducir la biblioteca en los canales sociales es sinónimo de acercar la biblioteca a un público que muchas veces no tiene por qué ser usuario de la misma. Los medios sociales permiten a las bibliotecas acercarse a esos usuarios.
9. **Imagen y reputación.** Los medios sociales dan a las bibliotecas una imagen de innovación y modernidad que permiten, en parte, el cambio de mentalidad de personas que piensan que las bibliotecas se han quedado ancladas en el pasado. A su vez, es importante crear y desarrollar la marca de la biblioteca a través de los medios sociales, y controlar la reputación digital de la misma (saber qué se dice de la biblioteca y en qué tono). La reputación refleja la actividad y compromiso de la biblioteca con la comunidad, así que es tarea de la propia biblioteca cuidarla.
10. **Visibilidad y posicionamiento.** Los medios sociales van a permitir a las bibliotecas ganar visibilidad en el entorno, con lo cual puede ser más fácil atraer a nuevos usuarios a la biblioteca. A través de los medios sociales, el etiquetado y la geolocalización es posible llegar al máximo número de personas posibles, además de ganar posicionamiento dentro de la ciudad y de la comunidad de usuarios como servicio de referencia.
11. **Sencillez y gratuidad.** La gran mayoría de los medios sociales son de utilización sencilla y gratuita, aunque no se debe olvidar que los medios sociales requieren recursos y con ello tiempo del personal.

– ¿Qué espera el usuario de la biblioteca en los medios sociales?

Existen varios motivos por los cuales las personas pueden seguir a las bibliotecas a través de los medios sociales. Algunos de estos motivos pueden ser la empatía con la organización, el conocimiento de la misma, la información y buenos contenidos que proporciona, por necesidad, por alguna recomendación, por el conocimiento de alguna persona que trabaja dentro de la misma... pero las bibliotecas deben tener claro que no se busca almacenar seguidores por los distintos medios sociales, sino que estos querrán algo más de las bibliotecas en su presencia *online*.

Con la finalidad de poder transformar a un usuario local en un usuario social se debe conocer qué es lo que estos usuarios esperan de la presencia en los medios sociales de las bibliotecas, siendo las primeras expectativas:

1. Una **presencia activa**, pero sin llegar a saturarles de información y mucho menos que se les invada su privacidad o se sientan fruto del *spam*.
 2. **Contenidos con valor añadido** y que no vayan a encontrar en ningún otro sitio nada más que en los medios sociales, es decir, buscan la **exclusividad** y que los contenidos les generen interés.
 3. **Información relevante y de calidad** que les aporte significado a los usuarios.
 4. **Honestidad, amabilidad y cercanía** en el trato recibido y que luego sea exactamente igual una vez que van a la biblioteca. Importancia de la **generación de confianza**.
 5. **Servicio y atención de manera inmediata** sin necesidad de tener que esperar durante un periodo largo de tiempo en obtener una respuesta por parte de la biblioteca.
 6. **Recibir información de las actividades, servicios y productos que oferta la biblioteca.**
 7. **Ser escuchados y contestados**⁹ por parte de la biblioteca en sus dudas, sugerencias o necesidades, así como tener una conversación con la biblioteca de manera bidireccional de *tú a tú*.
 8. Una **humanización y transparencia** de la organización donde queden atrás los formalismos y secretismos propios de las organizaciones rígidas y con mensajes institucionales.
- ¿Qué errores no se pueden cometer?

La presencia de cualquier organización en los medios sociales tiene sus pros y sus contras, los cuales se deben tener localizados desde un primer momento. A su vez también hay una serie de errores que las bibliotecas no deben cometer si no quieren estropear su reputación y experiencia *online*.

1. **No tener claros los objetivos** por los que se está en los medios sociales y sentirse en la obligación de estar en ellos.
2. **Ser un perfil personal en lugar de una página o grupo.** Hay redes sociales (véase Facebook o Google+) donde las organizaciones, y por lo tanto las bibliotecas, tienen su espacio. Este es uno de los motivos por los cuales pueden cerrar una cuenta por incumplimiento.
3. **Hablar y no escuchar.** Los usuarios de los medios sociales buscan poder interactuar con las organizaciones en los temas que se les proponga, incluso que ese medio sea un canal en el cual poder realizar sus consultas hacia ellas.
4. **Publicar siempre el mismo contenido.**
5. **Publicar mucho y hacer publicaciones extensas.** No hay que saturar a los usuarios, ni tampoco hacerles leer grandes párrafadas. Es mejor la calidad de las comunicaciones que la cantidad en cuanto a número de publicaciones y extensión de las mismas.
6. **Publicar el mismo mensaje por todas las redes sociales.** Cada red social tiene una serie de características, lenguaje y público al cual se dirige cada organización.

⁹ ¿Tu organización está atenta a los medios sociales?... tus usuarios esperan que sí <http://www.julianmarquina.es/tu-organizacion-esta-atenta-a-los-medios-sociales-tus-usuarios-esperan-que-si>

7. **Publicar a cualquier hora.** Es importante en este caso saber a quién se dirige la biblioteca y no publicar en horas que se sepa que no va a leer nadie el mensaje difundido.
8. **No contestar a los usuarios o sobrepasar los límites temporales de respuesta.** Los usuarios buscan la interacción con las organizaciones a través de los medios sociales, y quieren que esa interacción sea rápida en cuanto al tiempo de respuesta.
9. **Borrar contenido negativo.** Hay que saber aceptar las críticas. Tratar de convertir un comentario negativo en una experiencia positiva para el usuario que lo ha realizado.
10. **No reconocer los errores.** Si se ha cometido un error lo mejor que se puede hacer es reconocerlo. Siendo honestos se humaniza la organización.
11. **Discutir y no aceptar las críticas.** Se puede debatir pero no discutir con las personas que siguen a la biblioteca. La imagen de nuestra biblioteca está en juego.

Conclusiones

- La tecnología no es un sustitutivo de la biblioteca ni de los bibliotecarios.
- El mayor activo de las bibliotecas son los bibliotecarios que hacen posible una biblioteca viva.
- Los usuarios son cada vez más independientes en sus búsquedas de información y acceso a contenidos.
- Los medios sociales no solo sirven para la difusión, sino también para interactuar, transmitir, escuchar, animar...
- La finalidad de los medios sociales es crear una comunidad alrededor de la biblioteca.
- Los medios sociales van a dar a la biblioteca visibilidad, posicionamiento y reputación.

La biblioteca del Museo del Traje en el Proyecto Europeana Fashion

Irene Seco Serra

Conservadora del Museo del Traje. CIPE. Madrid. España

María Prego de Lis

Bibliotecaria del Museo del Traje. CIPE. Madrid. España

El Proyecto Europeana Fashion

Hace ya casi dos años que el Museo del Traje. CIPE participa en un gran proyecto de puesta en común de fondos a través de Internet al que se han sumado los más importantes museos de indumentaria de Europa: Europeana Fashion.

Europeana Fashion es una rama de otro proyecto internacional de digitalización cultural más amplio, denominado simplemente Europeana¹. Hace tiempo que Europeana viene reuniendo imágenes provenientes de miles de instituciones europeas, incluyendo el Museo Británico, el Museo del Louvre o el Rijksmuseum de Ámsterdam, entre otros. La Comisión Europea tiene gran interés en su desarrollo, y ha hecho pública una Recomendación sobre Digitalización y Conservación Digital², solicitando a los Estados Miembros que aúnen esfuerzos para poner en común sus recursos y que impliquen también al sector privado en la digitalización del material cultural, haciéndolo accesible a través de Europeana³.

Al igual que Europeana, Europeana Fashion es también una apuesta directa de la Comisión Europea, y se encuadra dentro del Séptimo Programa Marco, el principal instrumento con el que cuenta la Unión Europea para financiar la investigación. El proyecto finalizará en 2015 y está siendo coordinado por la fundación italiana Rinascimento Digitale⁴. Entre las instituciones participantes se encuentran tanto Museos de primera línea mundial, por ejemplo el Victoria and Albert de Londres, Les Arts Décoratifs, París o el Mode Museum (MoMu) de Bélgica como archivos privados de diversos diseñadores y fotógrafos (Archivo Emilio Pucci, Archivo Missoni o Catwalk-pictures).

Los fondos que estos Museos y Archivos van a hacer accesibles a través de Europeana Fashion incluyen, por supuesto, indumentaria, pero también gran cantidad de material documental,

¹ <http://www.europeana.eu/> [05/11/2013].

² http://europa.eu/rapid/press-release_IP-11-1292_en.htm?locale=en [05/11/2013].

³ http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/index_en.htm [05/11/2013].

⁴ <http://www.rinascimento-digitale.it/> [10/12/2013].



Figura 1. Portal Web de Europeana Fashion.

fotográfico y publicaciones (libros, revistas, catálogos de exposiciones, publicaciones *online*, *ephemera* y obra gráfica como dibujos de figurines y fotografías). Aunque el portal no verá la luz hasta febrero de 2015, ya hay disponible una página web e incluso una versión preliminar del motor de búsquedas, donde se puede consultar una primera selección de piezas⁵. Europeana Fashion está además presente en las principales redes sociales, Facebook, Twitter, Google+, Pinterest, Delicious, Tumblr, Flickr y Youtube.

Para gestionar la carga de los fondos de Europeana Fashion se ha desarrollado una herramienta específica de ingestión denominada MINT (*Metadata Interoperability Services*), que ha llevado a cabo la Universidad Politécnica de Atenas⁶. MINT incluye un tesoro propio con el que se mapean los términos clave de todos los fondos cargados. El Museo del Traje. CIPE está colaborando de forma específica en el apartado de materias y técnicas, y también se encarga de traducir al español la totalidad del tesoro. Cada una de las instituciones participantes está a su vez traduciendo el tesoro a su propia lengua, de modo que el resultado final será un extenso tesoro multilingüe (inglés, español, francés, griego, serbocroata, portugués, holandés, italiano, alemán

⁵ <http://www.europeanafashion.eu/> [05/11/2013].

⁶ http://mint-projects.image.ntua.gr/fashion/Login_input.action [10/12/2013].
<http://mint.image.ece.ntua.gr/redmine/projects/mint/wiki> [10/12/2013].

y sueco) que abarcará de manera detallada moda y mundo textil, pero también un enorme número de términos relacionados con fondo documental, tanto bibliográfico como de fotografía.

El Museo del Traje aportará al Proyecto Europeana Fashion un total de 19 500 registros distribuidos de la siguiente forma:

Colección	N.º de registros	Localización
Fotografía histórica	3000	Domus
Revistas y libros	4000	AbsysNet
Piezas	9500	Domus
Figurines	3000	Domus

La biblioteca del Museo del Traje participa en el proyecto con el compromiso de aportar entre 2012 y 2015 un total 4000 objetos digitales procedentes fundamentalmente de su colección de fondo antiguo.

Diciembre 2012	500 items
Diciembre 2013	1500 items
Diciembre 2014	2000 items

La colección sobre el traje y la moda de la biblioteca del Museo del Traje

La colección de la Biblioteca viene determinada por la propia historia del Museo del Traje. Aunque el Museo se inaugura en 2004 en unas instalaciones renovadas y con un moderno proyecto museográfico, el origen de sus colecciones se remonta al año 1925 fecha en la que se celebra la



Figura 2. *Exposición del Traje Regional (detalle), 1925.* ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MT031114).

Exposición del Traje Regional. Inaugurada por el rey Alfonso XIII, la exposición tuvo una gran repercusión nacional y una gran afluencia de público⁷.

La gran colección de prendas reunida, tanto de carácter popular como histórico, hace que se plantee desde un primer momento la necesidad de crear un Museo del Traje permanente. Por Real Orden de 23 de marzo de 1927 se crea la Junta de Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico y, aunque este proyecto no llegó a materializarse, las colecciones reunidas fueron el núcleo fundacional del Museo del Pueblo Español (1934-1993). Tras un periodo de transición como Museo Nacional de Antropología (1993-2004) en el que las colecciones siguen creciendo, el Museo renace y se inaugura como Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, en marzo de 2004.

La biblioteca del Museo de Traje nace simultáneamente con el Museo del Pueblo Español en 1934 y sus primeros fondos proceden de las colecciones bibliográficas del Museo del Traje Regional e Histórico y las del Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio. A lo largo de su historia el desarrollo de la colección de la Biblioteca se dirige a la creación de un fondo eminentemente etnográfico; en menor medida se adquieren publicaciones sobre la historia del traje o los tejidos, pero en ningún caso sobre moda.

Es a partir de 2004 cuando se replantea la política de adquisiciones de la Biblioteca con el objetivo de formar una colección especializada en publicaciones sobre indumentaria, historia del traje, tejidos, técnicas y diseño textil así como las últimas novedades sobre el mundo de la moda contemporánea.

Por razones prácticas de derechos de reproducción, así como por el interés y la rareza de los fondos, se ha decidido emplear para Europeana Fashion las obras más antiguas de la colección. En la actualidad la colección de fondo antiguo de la Biblioteca está formada por cerca de 3000 títulos anteriores a 1900 de los cuales menos de 100 son pertinentes, por su temática, para el proyecto de Europeana Fashion. La mayor parte de las obras seleccionadas proceden de la colección fundacional de la biblioteca y en menor medida, de adquisiciones recientes de fondo antiguo ya sea por compra o por donaciones privadas.

La biblioteca en el Proyecto Europeana Fashion

Tal y como hemos indicado, las obras seleccionadas pertenecen en su totalidad al fondo antiguo y son anteriores en cualquier caso a los años 20 del siglo xx. A la hora de establecer los criterios de selección se han tenido en cuenta factores que han condicionado no solo el número de obras elegidas para el proyecto sino también la metodología de descripción de los objetos con el fin de alcanzar el número de ítems comprometidos en el proyecto.

1. El valor documental de las obras seleccionadas como son los repertorios históricos sobre el traje y los tejidos, el arte y el diseño textil, manuales técnicos de tejidos, accesorios y complementos de moda, etc.
2. Que las obras no estuvieran ya digitalizadas e identificadas en repositorios nacionales o internacionales como la Biblioteca Digital Hispana, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, Hispana o Europeana.
3. Obras digitalizadas y disponibles en Internet en las que las reproducciones estén incompletas o sean de baja calidad.
4. En todos los casos las publicaciones debían estar libres de derechos de autor.

⁷ <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=21&ruta=5> [24/01/2014].

Otro aspecto que se ha tenido en cuenta ha sido la tipología de los fondos seleccionados. La mayor parte de los títulos elegidos corresponden a obras monográficas entre las que destacan una serie de publicaciones que presentan características especiales que nos motivaron, como se describirá más adelante, a realizar dos niveles de descripción.

La Biblioteca cuenta con una importante colección de obras que incluyen láminas o grabados que, además de un gran valor artístico, aportan a nivel individual un gran valor documental e informativo. En estos casos se realizó una descripción analítica de cada una de las láminas enlazándolas, a través de un campo de relación (MARC T773: Asiento de documento fuente) con la obra principal, lo que permitirá consultar indistintamente tanto la obra completa como una selección de láminas por temas, cronologías, tipología, etc. Por otro lado las monografías que no contenían elementos significativos para describirse de forma individual se digitalizaron como un único objeto digital.

En cuanto a la colección de publicaciones periódicas, la Biblioteca conserva colecciones incompletas de revistas de moda, fundamentalmente de los siglos XIX y XX. Entre ellas podemos encontrar obras de especial valor, como el V. X de *El correo de la Moda* de 1862, no localizada en otras bibliotecas, o varios volúmenes de *La moda elegante* (1842-1927), así como números sueltos de las principales cabeceras de moda, tanto españolas como francesas, del siglo XIX y principios del XX.



Figura 3. *El Correo de la Moda* (Láminas), 1862 ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca PFA001).

Hasta la fecha, el progreso de los trabajos de digitalización se mantiene dentro de los objetivos marcados y del calendario establecido por Europeana Fashion. La colección digital se ha integrado en la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico⁸, y se puede consultar a través del micrositio de la Biblioteca Virtual de Museos⁹, así como en la biblioteca digital Hispana¹⁰, donde ya se pueden visualizar las reproducciones. Será a través de esta plataforma como se enlazará con Europeana Fashion.

⁸ <http://bvpb.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

⁹ <http://bvpb.mcu.es/museos/es/micrositios/inicio.cmd>

¹⁰ <http://roai.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

- 2012** 562 objetos digitales pertenecientes a dos obras:
- Racinet, Auguste. *Le costume historique*, 1888 (465 objetos digitales)
 - Challamel, Augustin. *Les costumes civils et militaires des français a travers les siecles*, 1882 (97 láminas en color)
- 2013** 1100 objetos digitales correspondientes a 36 monografías y 1056 registros de analíticas. Entre ellos destacamos algunas de las más significativas:
- Hottenroth, Friedrich. *Historia del Traje*. Dos ediciones de Montaner y Simón de 1893 y 1917 respectivamente. (214 láminas col. en cada edición)
 - Series de grabados pertenecientes a *Recueil de planches de L'Encyclopedie*, 1786 correspondientes a los términos «Filature» y «Tapisserie des Gobelins» (36 grabados)
 - Colección de documentos del siglo XVIII, sobre el comercio de tejidos, la normalización del uso de determinadas prendas de vestir, una Real Cédula de 1783 sobre el oficio de curtidor o *La prohibición de la entrada y uso de las muselinas...*, de 1798
 - Dos ediciones del *Manual de la moda elegante*, 1878 y 1882
 - *Un siècle de modes femenines*, 1894 (192 láminas en color)
 - Diseños textiles japoneses para quimonos, de principios del siglo XX (9 volúmenes correspondientes a 3 títulos con 660 láminas en color)

Para el año **2014** está previsto completar los trabajos de descripción y digitalización del resto de ítems. Hasta la fecha ya se han descrito las láminas de dos obras significativas de la Biblioteca y está previsto incluir la reproducción de las obras más valiosas de la colección:

- Albayzeta, Juan. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres donde se contiene el modo, y orden de cortar todo genero de vestidos Españoles...* Zaragoza, 1720
- Rocha Burguen, Francisco. *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos españoles y algunos franceses y turcos...* Valencia, 1618
- Vecellio, Cesare. *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo...* Venecia, 1598

A modo de ejemplo...

Presentamos a continuación, a modo de ejemplo, los modelos de descripción de dos de las obras más significativas de la colección que por su valor, tanto artístico como documental, forman parte del Proyecto Europeana Fashion.

***Le costume historique* de Auguste Racinet. Paris: Librairie de Firmin-Didot (1877-1886)**

Albert Charles Auguste Racinet (1825, Paris-1893, Montfort-l'Amaury), dibujante y diseñador gráfico, se formó a lado de su padre, impresor litógrafo, siguiendo después cursos de dibujo en París. Su carrera se orientó hacia la enseñanza artística y a la participación, como ilustrador, en obras científicas, diccionarios, manuales de modelos para arquitectura y decoración así como la edición de obras de arte académicas. Es autor, entre otras obras de *Les Arts somptuaires. Histoire*



Figura 4. *Le costume historique* (láminas), Racinet, 1888. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA051).

du costume et de l'ameublement et des arts et industries qui s'y rattachent (1857-1858), *L'Ornement polychrom* (1869-1873) o *La Céramique japonaise* (1878-1881)¹¹.

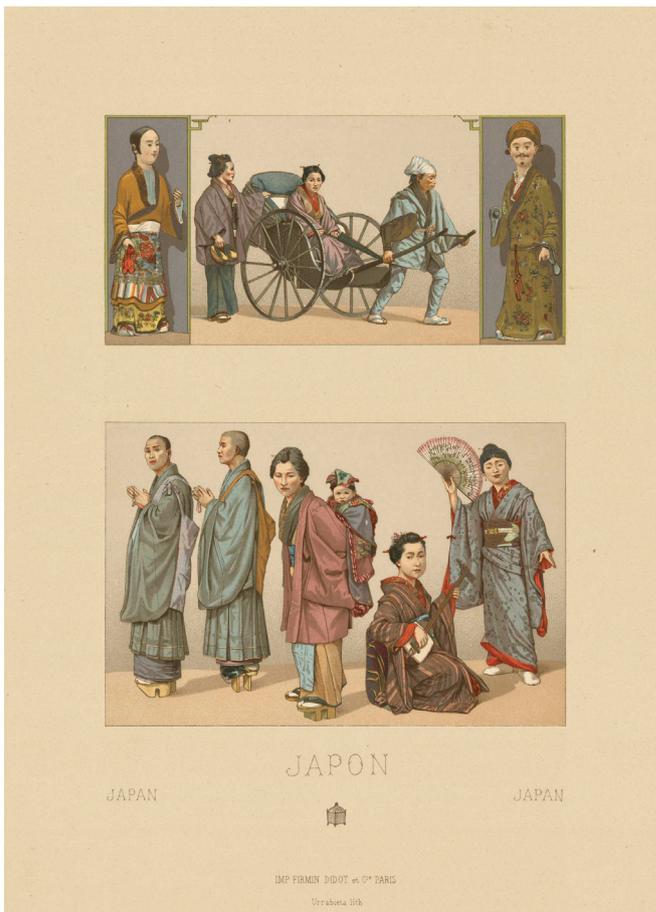


Figura 5. *Le costume historique* (lámina 102), Racinet, 1888. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA051).

Le costume historique de Auguste Racinet es sin duda una de las obras más importantes sobre la historia del traje editada en el siglo XIX y que se distingue de otras editadas en ese tiempo, por el uso de las nuevas técnicas reprográficas que logran producir una de sus más atractivas características, las brillantes láminas en color. «El trabajo de Racinet une al mismo tiempo la historia y la geografía del vestido, no solamente en Europa sino en todo el mundo descubierto por la exploración, el comercio y el imperio (Ribeiro, 1995: 4)».

La biblioteca del Museo del Traje posee un ejemplar de *Le costume historique* único, que corresponde a la primera edición de la obra, publicada en fascículos por la Librairie Firmit Didot en gran formato (42 cm) y que aparecieron a lo largo de varios años, entre 1877-1886. La Biblioteca conserva las láminas en las 20 carpetas originarias sin encuadernar. Este ejemplar consta de 500 láminas en color de gran calidad, acompañadas de una o varias páginas, a modo de cuadernillo, con la descrip-

¹¹ <http://www.inha.fr/spip.php?article2503> [24/01/2014].

ción de las imágenes así como la identificación de las fuentes históricas y artísticas en las que se había inspirado.

A la hora de afrontar la digitalización de la obra y teniendo en cuenta que ya existen reproducciones de la edición en 6 volúmenes de 1888 en otros repositorios digitales, se decidió que la descripción se realizara a nivel de cada una de las láminas, asociándolas siempre al material descriptivo (cuadernillo). De esta forma se posibilita la consulta del conjunto de la obra o la búsqueda por periodos cronológicos, países o tipología de la indumentaria.



Japon : Costumes civils et religieux : Moyen de transport - Racinet, Auguste (1825-1893)

▼ Ejemplares

Número de control:	BVPB20130029672
Autor:	Racinet, Auguste (1825-1893)
Título:	Japon : Costumes civils et religieux : Moyen de transport
Descripción física:	2 p. : 1 h. lám. col. ; 42 cm
Notas:	Copia Digital: Biblioteca del Museo del Traje-CIPE, 2012
Registros relacionados:	En: Racinet, Auguste. Le costume historique. - Paris : Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1888. - 6º livrason, lám. 102
Materia / geográfico:	Traje-Historia-Japón Vestiduras litúrgicas-Historia-Japón Transporte humano-Historia-Japón
Tipo de publicación:	Capítulos de Libros
Ejemplares:	Museo del Traje. Signatura: FA-0051-06-102 Copia digital

Figura 6. Captura de registro de *Le costume historique*. Portal de Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

La calidad de la reproducción es excepcional y permite un grado de ampliación muy alto.



Figura 7. *Le costume historique* (detalle lámina 102), Racinet, 1888. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA051).

Libros de diseños textiles japoneses

La Biblioteca cuenta con una excepcional colección de libros de láminas japoneses editados entre finales del siglo XIX y principios del XX. Entre ellos destacan tres títulos, *Shima shima* (縞縞, «Rayas»), *Keika zuan* (京華図案, «Diseños de Kyoto») y *Nihon* (日本, «Japón»), que constituyen un auténtico compendio de motivos decorativos para el diseño de tejidos de quimonos.

Esta colección de láminas representa un increíble muestrario iconográfico de motivos inspirados en la cultura, usos y costumbres japonesas. A lo largo de 660 láminas los autores representan elementos de la vida y cultura japonesa con una gran carga simbólica: fiestas y creencias, paisajes y elementos de la naturaleza, acontecimientos históricos o de la vida cotidiana, etc.

Los libros de este tipo se conocían en Japón como *binagata-bon* (雛形本, literalmente «libros de las hermosas formas»), y comenzaron a imprimirse ya a fines del siglo XVI para que los clientes pudieran elegir los diseños para sus ropas. Solían mostrar un kimono entero por página, y sus características se mantuvieron con pocos cambios hasta los primeros años del siglo XIX. En la época Meiji (1868-1912), a la que pertenecen nuestros libros, los *binagata-bon* se habían vuelto más osados desde el punto de vista formal, y a menudo mostraban los diseños de forma asimétrica y parcial. Estos compendios de motivos textiles se cambiaban cada primavera y otoño, y los ejemplares de la colección anterior se revendían en el mercado de segunda mano. Algunos llamaron

la atención de los occidentales, y de esta manera un cierto número de *binagata-bon* ha terminado en colecciones europeas y americanas, entre las que se incluye la de la biblioteca del Museo del Traje.

- Furuya, Korin (ca. 1875-1910).
Shima shima = [Rayas]. Kyoto:
Yamada Unsodo, 1904
80 xilografías en color en 2 vols.

La obra de Korin Furuya se caracteriza por el uso de elementos abstractos en sus diseños en los que muestra un amplio abanico de texturas y colores incluyendo pigmentos metálicos como el dorado y el plateado. Hemos identificado la publicación de al menos seis libros de patrones de sus diseños de tejidos. Grandes instituciones, como el British Museum, conservan entre sus colecciones obra de Furuya¹².

- Vol. II, página 21.
Matsukaze 松風
(«El viento entre los pinos»)

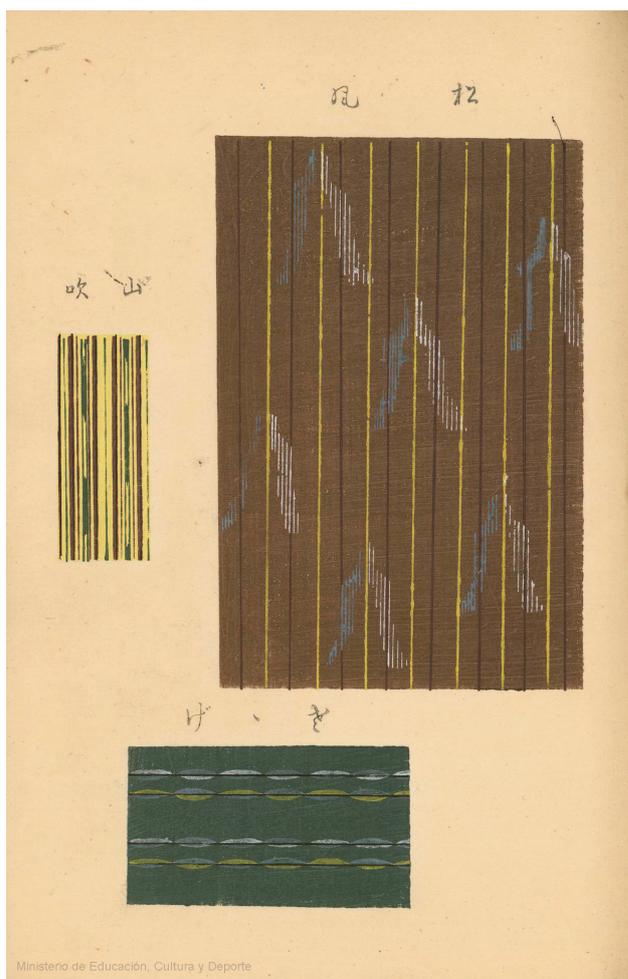


Figura 8. *Shima shima* (lámina), Furuya, 1904. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA1586).

¹² http://www.artoftheprint.com/artistpages/furuya_korin_bamboo_shoots_design.htm [24/01/2014].

Esta preciosa lámina reduce los elementos decorativos a las líneas más puras de su significado. El diseño se titula *Matsukaze* o, lo que es lo mismo, «el viento entre los pinos». Sobre un fondo que nos recuerda al tono pardo de la corteza del árbol, las siluetas de las copas se difuminan tras las líneas verticales que evocan los anillos; las copas están también compuestas por finas líneas, en este caso azuladas, como si estuvieran formadas por el propio viento que las agita. *Matsukaze* es también el título de una famosísima obra de teatro clásico japonés, escrita por el célebre dramaturgo Zeami hacia 1412 a partir de un original de su padre. Se trata de una historia conmovedora, protagonizada por los espíritus de dos hermanas, Matsukaze, cuyo poético apelativo da título a la obra, y Murasame o «lluvia de otoño». Los fantasmas de las jóvenes aguardan a su amor perdido, hasta que finalmente son liberadas de los ciclos de la existencia mundana por las oraciones de un monje budista, dejando tras de sí únicamente el recuerdo de sus nombres.

- Hasewaga, Keika (ca. 1880-1910). *Keika zuan* = [Diseños de Kyoto]. Kyoto: s.n., 1904-1905
80 xilografías en color en 2 vols.

Keika Hasegawa se hizo famoso por sus diseños florales, especialmente de crisantemos, las flores asociadas a la casa imperial japonesa. Haciendo honor a su fama, en nuestro libro *Diseños de Kyoto*, el autor, en lugar de utilizar el nombre habitual de la ciudad, emplea la fórmula Keika 京華, «capital de las flores». El primer ideograma sigue siendo el mismo, pero se lee de forma distinta, y en lugar del habitual *to* 都, «capital», encontramos *ka* 華, «flor». Esto da pie a un juego de palabras, ya que este apelativo de Kyoto se lee igual que el propio nombre de pila del autor (Keika 契華) aunque el primer ideograma es diferente.

vol I, página 4

Toshiyasu shinkan, Shishin 年安神官, 四神

(«Los Guardianes de las Cuatro Direcciones, por el sacerdote Toshiyasu»)

Este vistoso diseño¹³ refleja una obra pictórica del intelectual taoísta Toshiyasu Fukuda (1865-1944). También conocido como Seisho, Haritsu y Kodojin, este pintor, poeta y calígrafo residió a partir de los años 90 del siglo XIX en Kyoto, lugar de publicación del libro, donde se hizo famoso por la voluntaria sobriedad de su vida. El cuadro se inspira en los *Shishin* o *Shijin*, los animales divinos que custodian

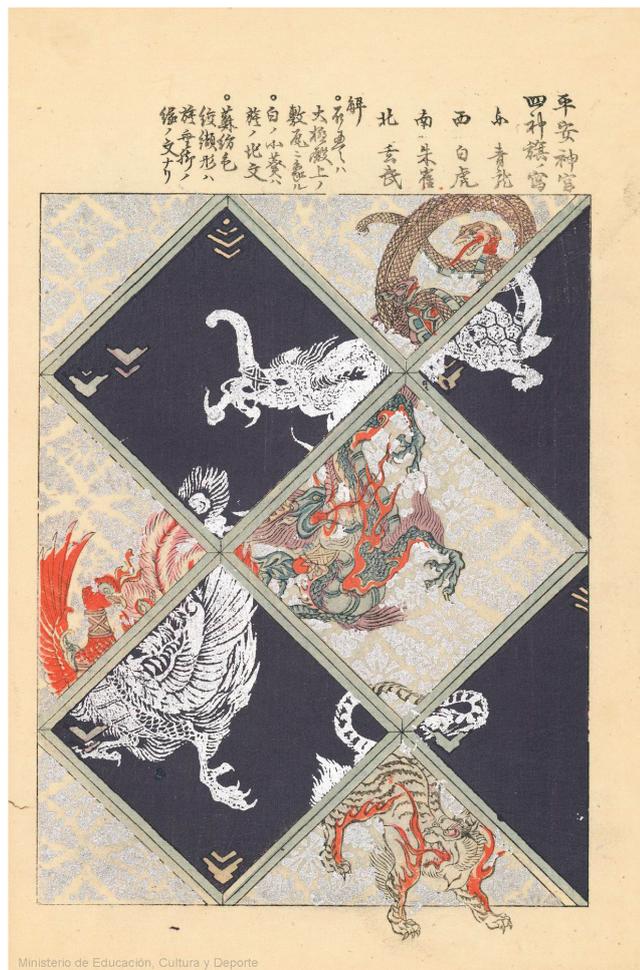


Figura 9. *Keika zuan* (lámina), Hasegawa, 1904-1905. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA1587).

¹³ Reproducido por ejemplo en <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/3946/gslisoccasionalpv00000i00180.pdf?sequence=1> [24/01/2014].

los cuatro puntos cardinales, tomados por los japoneses de la mitología china al menos desde el siglo VII. A pesar de su temprana adopción, los *Shishin* no son demasiado habituales en la iconografía japonesa, que prefiere para la misma función a los Cuatro Reyes Celestiales del budismo. Sí aparecen sin embargo en el ámbito taoísta, del que formó parte Toshiyasu Fukuda. El texto que acompaña al diseño describe a cada animal. El dragón azul, Seiryu, corresponde al este. El tigre blanco, Kirin, se asocia al oeste. Byakko, el ave fénix, corresponde al sur, mientras el norte queda cubierto por Genbu, el Guerrero Negro, una tortuga con cola de serpiente. Cada uno de estos animales está también relacionado con una estación del año; la tortuga con el invierno, el tigre con el otoño, el ave fénix con el verano y el dragón con la primavera.

- *Nihon* = [Japón], principios del siglo XX [190?]
496 xilografías en color en 5 vols.

Esta maravillosa serie de diseños en cinco volúmenes titulada *Nihon* o *Nippon*, es decir, «Japón», es curiosamente una obra anónima; no consta ni el lugar de publicación, ni la fecha ni el editor. No obstante, sus características hacen pensar que fue impresa en Kyoto en los primeros años del siglo XX.



Figura 10. *Nihon* (lámina), 190?. ©Museo del Traje, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Biblioteca FA1584).

Siguiendo los antiguos modos de representación de época Momoyama, ya poco utilizados en el período Meiji, el diseño de esta página muestra un kimono completo. Se trata de un *to-mesode*, un kimono de manga corta, decorado en la zona inferior con una serie de diferentes abanicos. Tanto el abanico rígido, inventado en China, como el abanico plegable, que parece

ser originario de Japón, se extendieron por Asia desde momentos muy tempranos, llegando después a Occidente (donde ya existía el modelo rígido desde la Antigüedad clásica). En el Japón tradicional, usaban abanicos tanto los hombres como las mujeres. Para los hombres era símbolo de éxito y valor militar, mientras las damas los usaban también para bailar. En la época en que se publicó nuestro libro eran particularmente famosos los abanicos de Kyoto, ciudad en la que hoy en día sigue habiendo más de cien talleres especializados en la fabricación de estos delicados objetos.

Otra vez fiel a los usos del pasado, la serie *Nihon* también incluye algunas imágenes que muestran personas vistiendo los diseños, algo ya poco habitual en el momento en que se editó. En este caso se trata de dos damas revestidas con vistosos ropajes, que llevan todavía a la manera Edo, mucho más suelta y desestructurada que la moda Meiji. Podemos apreciar además cómo la figura de la izquierda se recoge el exceso de tela a la altura de las caderas con un pañuelo rojo. Se trata del *shigoki*, una banda de tonos rojos cuyo uso y su situación en el traje iría cambiando a lo largo del siglo XIX, para acabar semioculta debajo del obi, y convertida en prerrogativa exclusiva de las novias, las aprendices de *geisha* y las niñas que celebran los ritos de los tres y los siete años.

Bibliografía

- BOETTCHER, Ch. (1987): *The kimono imagined*. Urbana-Champaign, University of Illinois <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/3946/gslisoccasionalpv00000i00180.pdf?sequence=1> [24/01/2014].
- CARRETERO, A. (2007): «Museo del Traje: breve presentación», *Indumenta*, n.º 0, Museo del Traje. CIPE: pp. 13-22 <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-01-ACP.pdf> [24/01/2014].
- MORRA, Lella & Gianni (2011): *One hundred japanese books*. Venezia, Lella & Gianni Morra http://www.ilab.org/catalog_view/531/531_catalogo12.pdf [24/01/2014].
- PREGO DE LIS, María (2002): «La biblioteca del Museo Nacional de Antropología: un paseo por sus colecciones», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 9, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica: pp. 91-105.
- RIBEIRO, Aileen (1990): «Introducción», en RACINET, A. *Historia del vestido*. Libsa: pp. 4-7.
- SECO SERRA, Irene (2010): *Historia breve de Japón*. Madrid, Silex.
- TESTART-VITTU, Françoise (2008): «Auguste Racinet», *Dictionnaire critique des historiens de l'art*. INHA <http://www.inha.fr/spip.php?article2503> [24/01/2014].

Bibliotecas de arte o algo más

Begoña González Pérez

Jefa de Biblioteca. Museo de Bellas Artes de Bilbao

A raíz de un trabajo de investigación por el que la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao formó parte del equipo responsable de una singular exposición, la autora del presente artículo se cuestiona la necesidad de mantener o, por el contrario, transgredir algunas de las funciones que consideramos propias de nuestra profesión. El hecho de formar parte de un museo ¿nos da un carácter específico?, ¿cuál puede ser?, ¿queremos seguir desarrollando las mismas labores o podemos ser algo más?

Esa experiencia particular y casi fortuita fue el origen de un conjunto de reflexiones que voy a tratar de presentar en este artículo a partir del planteamiento de dos cuestiones para un futuro análisis de las mismas:

- ¿Qué somos las bibliotecas de arte?
- Somos bibliotecas de arte y, ¿queremos o podemos ser algo más?

Los profesionales de las bibliotecas de museos nos hemos reunido normalmente en diversos tipos de encuentros para plantear unas líneas de actuación generales orientadas a diferentes aspectos de nuestro quehacer diario: proyectos de digitalización, entornos webs, *software* libre, gestión de contenidos, web social, etc., ámbitos temáticos basados generalmente en nuestra función como gestores y suministradores de información, nuestra función de servicio al usuario tanto externo como vinculado al museo en el que desarrollamos nuestra labor. Pero, ¿nos hemos preguntado alguna vez cómo nos ven desde la propia institución?, ¿puede ser este un momento de cambio?, ¿por dónde podría ir el cambio?, ¿podríamos establecer ciertas diferencias de consideración entre las funciones del personal de los museos?

En primer lugar y, antes de exponer las razones que me han llevado a este planteamiento, creo que es obligado hacer una breve presentación del centro al que represento: qué es la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuáles son sus objetivos y propuestas de trabajo y cuál ha sido su evolución como parte integrante del organigrama del Museo desde que nació en el año 1985 y que a su vez, ha sido la mía, ya que he formado parte de este departamento desde su creación y, probablemente, sea ésta una de las razones que me ha hecho ver mi trabajo desde diferentes perspectivas profesionales.

La biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao está constituida por una colección documental especializada en arte, destinada al servicio de estudiosos e investigadores de esta disciplina. Desde su creación en el año 1985 ha ido consolidando la trayectoria necesaria para configurar el Museo como un centro de investigación con la debida proyección sociocultural.

Reinaugurada en un nuevo espacio en el año 2002 tras las obras de remodelación acometidas por el Museo, ha asumido siempre como doble objetivo tanto satisfacer las necesidades científicas de todos los profesionales de la institución, como atender las demandas del público interesado.



Figura 1. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Exterior.
© De las fotografías: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Figura 2. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sala de consulta.

El ámbito cronológico que atiende para la formación de su fondo documental abarca, en líneas generales, los límites establecidos por la propia colección artística del Museo, desde el siglo XIII hasta la actualidad. Además, y por su propio marco de referencia, siempre se ha caracterizado de forma especial por su esfuerzo en recopilar toda aquella documentación relativa al arte vasco.

El fondo documental de la Biblioteca está constituido en cifras aproximadas por:

- cerca de 35 000 títulos distribuidos entre las secciones de monografías y catálogos de exposiciones de artistas, museología, colecciones de museos, teoría del arte, técnicas artísticas, conservación y restauración, historia del arte y movimientos artísticos, catálogos de exposiciones colectivas, arquitectura, escultura, artes decorativas, dibujo, diseño, pintura, artes gráficas, fotografía, cine y publicaciones editadas por el Museo.
- 300 títulos de publicaciones periódicas, de los cuales más de la mitad corresponden a colecciones en curso.
- 34 800 catálogos de mano y folletos.
- 500 documentos multimedia en diferentes soportes.

Junto a estas secciones hay que hacer mención también a la importante colección de referencia de libre acceso.



Figura 3. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Depósito.



Figura 4. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sección de referencia, hemeroteca.

Todo este conjunto de documentos se describen en el correspondiente catálogo automatizado, disponible para su consulta desde comienzos del año 2003 en la página web del Museo. Indicar que en este tema, tan manido y tan al uso por todos nosotros hoy en día, fuimos realmente pioneros entre las bibliotecas de arte de los museos españoles, ya que, si no recuerdo mal, en aquel momento tan sólo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Instituto Valenciano de Arte Moderno y nosotros, teníamos accesible nuestro catálogo en la red. Este fue uno de los retos en esos momentos y lo conseguimos.

Junto a la colección documental, los servicios y productos específicos que ofrece la Biblioteca, definidores de la auténtica labor de comunicación de su contenido y funciones, convierten a este centro de documentación en un organismo activo y dinámico, punto de referencia clave en el ámbito de la investigación artística.

Desde esos primeros años y hasta hoy, poco a poco hemos ido incorporando nuevos logros, principalmente vinculados a las nuevas tecnologías y orientados en la misma línea, casi siempre hemos mirado más hacia fuera que hacia dentro, nos hemos identificado en nuestro papel de proveedores de información. Pero, ¿nos hemos planteado alguna vez qué queremos ser dentro de la institución? ¿Somos capaces nosotros mismos de desarrollar una investigación artística al mismo nivel que el resto de nuestros compañeros del Museo? ¿Qué ámbitos de la investigación artística son los que nosotros podemos llevar adelante o para los que estamos preparados? ¿Cuántas bibliotecas han negociado un proyecto propio con su institución?

En este contexto nace Arteder. Se trata de una base de datos de arte vasco. Un proyecto documental que, desde el comienzo de su gestación en el año 2002, marcó un punto de inflexión en la trayectoria de la Biblioteca.

El proyecto Arteder. Base de Datos de Arte Vasco se inicia con un patrocinio privado y surge vinculado al conjunto de objetivos que el Museo de Bellas Artes de Bilbao viene llevando a cabo para fomentar la investigación y difusión de la creación artística de su entorno. Reúne de forma sistemática información sobre el panorama artístico vasco desde aproximadamente el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad y su origen se sitúa en el amplio fondo documental sobre arte vasco que, como he mencionado antes, la Biblioteca ha ido recopilando desde su creación. Junto a monografías, catálogos de exposiciones y publicaciones periódicas, se procesan diversos materiales que habitualmente por su escasa paginación y por tratarse de un material efímero, no aparecen incluidos en los diferentes repertorios bibliográficos: catálogos de mano, folletos, dípticos, tarjetones de presentación e invitación a las exposiciones y notas de prensa. Esta sección merece una mención especial, puesto que se trata de una información muy importante y en ocasiones única, para el estudio y seguimiento de la trayectoria profesional de determinados artistas.



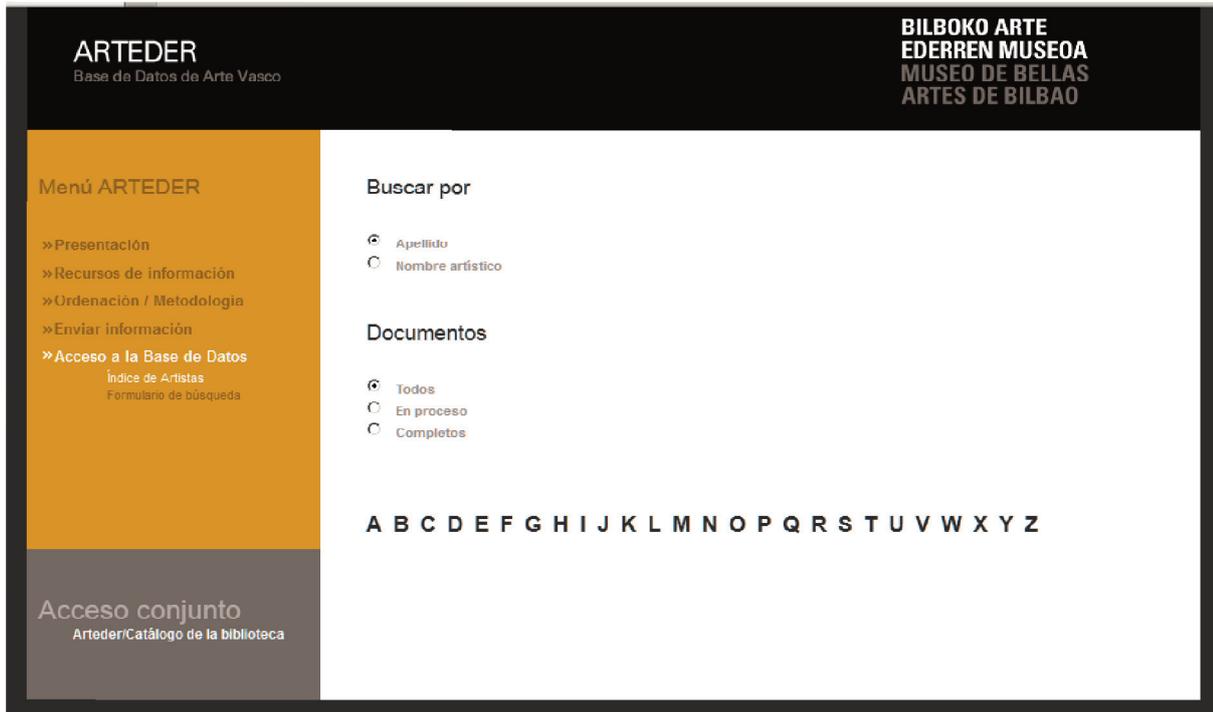
Figura 5. Documentación utilizada para Arteder

La información, perfectamente normalizada, se presenta estructurada en cada registro de la siguiente forma:

- datos del artista,
- exposiciones individuales y colectivas ordenadas cronológicamente,
- museos y colecciones,
- bibliografía presentada en orden alfabético autor-título, en la que se referencian, además de las publicaciones habituales en diferentes soportes, todos aquellos folletos, catálogos de mano y registros analíticos que se han utilizado para el estudio documental de cada artista. Asimismo, desde esta sección de la web de Arteder, a través de enlaces específicos de acceso, se pueden consultar las referencias bibliográficas asociadas a los artistas vascos disponibles en el catálogo. De esta forma, el investigador interesado puede conocer, además de una exhaustiva bibliografía sobre cada artista, qué materiales de ese conjunto de documentos referenciados están disponibles para su consulta en la Biblioteca. En este

apartado también se relacionan aquellos recursos en Internet considerados de interés para completar la investigación documental.

El sitio web Arteder. Base de Datos de Arte Vasco está disponible para su consulta en la red desde noviembre de 2003, bien a través de la página web del Museo www.museobilbao.com o desde su URL propia www.bd-arteder.com y la publicación de sus contenidos se lleva a cabo con una periodicidad mensual, a medida que se completa el análisis documental de los diferentes registros de artistas. A su vez, por el propio carácter de la base de datos, se lleva a cabo una permanente revisión y actualización de los datos ya introducidos.



Figuras 6 y 7. Arteder. Base de Datos de Arte Vasco. Página de acceso y registro del artista Txomin Badiola.

Actualmente, la base de datos ofrece información sobre las figuras más representativas del panorama artístico vasco, incluidos aquellos nombres prácticamente olvidados por su historiografía.

El proyecto incluía desde su concepción varios desarrollos para ser incorporados de forma sistemática en diferentes fases que, lamentablemente, por razones sobre todo de índole económica, no ha sido posible materializar a día de hoy. Desde que en el año 2009 tuvo lugar el cese del patrocinio, se ha visto mermado el crecimiento de la base de datos, basándose su mantenimiento en la permanente actualización de los registros de artistas ya documentados. De cualquier forma, no cejamos en nuestro empeño y continuamos llevando a cabo nuestra labor, con el ánimo y la esperanza de que la situación sea diferente en un futuro y nos permita dar un nuevo impulso a este programa.

A pesar de los contratiempos sufridos que han impedido alcanzar el desarrollo previsto en el planteamiento inicial, creo que debemos resaltar la aportación de Arteder, en su momento, como auténtica herramienta innovadora en el ámbito de la gestión de la información, hecho que se hace evidente en el afianzamiento y difusión que esta base de datos ha ido adquiriendo, especialmente, en el panorama cultural vasco. El progresivo aumento experimentado en el número de consultas es, sin duda, la mejor demostración del éxito y aceptación que este proyecto, abierto y en continuo desarrollo, ha conseguido alcanzar en el entorno artístico y de investigación del País Vasco.

Debo indicar a su vez que proyectos de este tipo, que en su momento fueron pioneros, actualmente, tras diez años de recorrido, se han convertido en algo más habitual y en este sentido, son ya varias las instituciones que en estos últimos años están trabajando en iniciativas similares. Nombrar, por poner algunos ejemplos, proyectos como el Archivo de Creadores de Madrid, presentado por Matadero Madrid en 2009, ADACYL. Archivo Documental de Artistas de Castilla y León, iniciado en 2010 por el MUSAC, el Archivo de Artistas Asturianos, del Centro de Arte y Creación Industrial Laboral de Gijón en 2010 o el Archivo de Creadores de Extremadura del Embarcadero de Cáceres en 2011.

Cuando he mencionado que este proyecto marcó un punto de inflexión en nuestra labor y trayectoria como profesionales de la Biblioteca, no me refiero únicamente a su importancia como herramienta documental de apoyo a la investigación, sino a lo que supuso como catalizador para movernos a una reflexión más profunda, de la que quiero haceros partícipes a través de este artículo y en la que entraremos algo más tarde.

Soy consciente de que una vez llegados a este punto y tras hacer este breve recorrido por nuestra trayectoria, todo lo expuesto hasta el momento no presenta un panorama muy diferente al de la mayoría de los centros que desarrollamos nuestra actividad en ámbitos similares. Puede haber particularidades en cuanto a líneas de actuación generales en las bibliotecas y centros de documentación de cada museo, programas identitarios, como ocurre en nuestro caso con Arteder, nuevos usos de los espacios, mayor o menor grado de implicación en el uso de las redes sociales y nuevas tecnologías u otro tipo de aspectos que, de alguna forma, son los que hoy están en boga en los museos y que muchas veces nos parecen las líneas prioritarias de nuestro trabajo.

Después de establecer una puesta en común sobre que todos nos reconocemos en este tipo de aspectos, se trata de reflexionar sobre el por qué estamos hablando de bibliotecas de museos o bibliotecas de arte.

¿En qué nos diferenciamos de otro tipo de bibliotecas de carácter más público?, ¿hay mucha diferencia entre todo lo que hemos expuesto y el trabajo que desarrollan este otro tipo de bibliotecas no tan especializadas?, ¿qué es lo que hace que nos definamos como bibliotecas de

museos o como bibliotecas de arte?, ¿qué es lo que hace que seamos diferentes al resto, únicamente los fondos y la temática con la que trabajamos? Esto, ¿no se queda quizá un poco pobre? Puede ocurrir incluso que las bibliotecas públicas, por ese carácter definitorio de «público», estén más adelantadas en su grado de implicación social y tengan más claro cuál es su objetivo. En este sentido, por poner algunos ejemplos, podemos hacer mención a una serie de bibliotecas que, de acuerdo a la actual coyuntura económica y social, ofertan servicios orientados a los ciudadanos en situación de desempleo, con el objetivo de ofrecer recursos y herramientas como apoyo a la formación para mejorar las posibilidades de inserción laboral. Bibliotecas que no se han quedado de brazos cruzados y se plantean como objetivo convertirse en un recurso fundamental de inclusión y promoción social, como es el caso entre otras de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, la Biblioteca Regional de Murcia, el Servicio de Bibliotecas de la Diputación de Barcelona, la Biblioteca Pública de Cuenca, etc. En una línea diferente, pero también como ejemplo significativo, podemos aludir a la Biblioteca Municipal de Muskiz, un pequeño municipio de apenas ocho mil habitantes próximo a Bilbao, cuya web representa un espacio virtual pionero, auténtico referente en la creación y servicios de la web social. Es evidente que, tanto las bibliotecas antes mencionadas como el bibliotecario de este pequeño municipio, tienen muy claro cuál debe ser el objetivo de su trabajo.

¿Y nosotros?

No quiero con todo esto dar un sentido peyorativo a nuestro trabajo, todo lo contrario, aún siendo positivo y, por supuesto, una línea de trabajo que no debemos abandonar y un camino por el que debemos de transitar, ¿puede, a su vez, ser una barrera que nos impida mirar un poco más allá?, ¿es ese el único camino que podemos explorar? o, es el único que nos dejan y nosotros lo asumimos de manera natural, sin darnos cuenta que existen otros caminos por inspeccionar. Las bibliotecas de arte, ¿deben continuar trabajando como hasta ahora o pueden concebirse de otra manera?, ¿nos hemos planteado alguna vez reflexiones de este tipo?

Nuestra peculiaridad es que trabajamos dentro de una institución con características muy precisas y con unas necesidades que le son propias

Como decía al comienzo, una experiencia fortuita y casi hasta forzada, pudo ser la que, de forma paralela, me hiciera abrir los ojos y comenzar a plantearme este tipo de preguntas. Mis nuevas exigencias profesionales me estaban llevando a adentrarme en otros ámbitos, exigencias que muchas veces vemos como una obligación, sin darnos cuenta que pueden ser una invitación a reflexionar sobre nuestra función en los museos.

Para explicar cómo llegué a plantearme esta cuestión, lo importante no fue «el qué» sino «el cómo». «El qué» fue una exposición del conocido artista vasco Nestor Basterretxea que se inauguró a principios de 2013 y, cuyo proceso de trabajo, en cierto modo, me llevó a plantear las reflexiones con las que he dado comienzo a esta charla. Todo esto que estoy diciendo es casi más una hipótesis que una teoría, ya que lo que me gustaría es compartir mi planteamiento, mi interés, mis preocupaciones, mi visión en este momento.

Para el proyecto expositivo *Nestor Basterretxea. Forma y universo* el Museo creó un equipo formado por el propio artista, un comisario ajeno a la institución, una coordinadora y la Biblioteca, además de la presencia de otros profesionales habituales como montaje, mantenimiento, restauración, publicaciones, etc. Dentro de este equipo, la labor de la Biblioteca se centró en llevar a cabo un estudio de investigación no realizado hasta la fecha para este artista, una cronología completa perfectamente documentada. A raíz de ahí es cuando empezó mi participación dentro de



Figura 8. Exposición *Nestor Basterretxea. Forma y universo.*

un proyecto, con un nivel de exigencia y profesionalidad similar al de las demás personas implicadas en el mismo, desde el propio comisario de la exposición hasta el resto de departamentos del Museo. Es decir, formé parte como uno más, del equipo encargado de realizar una exposición organizada por el propio Museo. Cuestión que a su vez levantó suspicacias por parte de algunas de las personas implicadas en el proyecto ya que ellos tampoco están acostumbrados a que trabajemos como «iguales». Esto incluso me dio más fuerza y me demostró a las claras que iba por el buen camino. De pronto salimos de la sombra para estar todos bajo el mismo foco.

Para el desarrollo de este trabajo tuve que partir prácticamente de cero ya que, a pesar de ser un artista conocido, era muy escasa la documentación que teníamos sobre él, los pocos estudios publicados contenían el mismo tipo de información y además, a pesar de estar trabajando con un artista todavía en activo, no se disponía de un archivo personal organizado del mismo. Como consecuencia, tuve que entrevistarme con él y aunque debido a su avanzada edad, tampoco pudo aportar demasiados datos, para mí fue una experiencia realmente especial. ¿No es sorprendente que la bibliotecaria pueda y deba entrevistarse personalmente con el artista para desarrollar su labor? ¿Esto no es también novedoso? Fue a partir de este momento cuando me di cuenta que me estaba adentrando en un terreno nuevo desde el punto de vista profesional.

Dentro de este trabajo de investigación, el punto de partida hasta el año 1980 fue la tesis de M.^a Soledad Álvarez Martínez titulada *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980: medio siglo de una escuela vasca de escultura* que publicó en 1983 la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. Para esta primera etapa, la prensa digitalizada de la época me permitió comprobar y, en algunos casos, completar la información aportada por la autora. Para la información posterior a esta fecha, el concienzudo rastreo realizado por el archivo de prensa del Museo y por algún *dossier* proporcionado por el artista, me permitió información para documentar directamente muchos acontecimientos y para establecer, en otros casos, una toma de contacto con cual-



Figura 9. Nestor Basterretxea ante su obra *Eiztaria*, 1972, de la *Serie Cosmogónica Vasca*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

quier institución, galería, biblioteca o entidad que me pudiera aportar información y documentación sobre el artista.

Todo este exhaustivo conjunto de datos ha quedado reflejado en una cronología que ha permitido un estudio en profundidad sobre la vida y trayectoria artística de Nestor Basterretxea y, de forma colateral, sobre otros muchos artistas que compartieron experiencias profesionales con él. De todos los datos aportados se cita además la correspondiente referencia documental.

Ha sido un trabajo arduo, minucioso y muy intenso, ya que estamos ante un artista terriblemente activo, presente en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas, en numerosas manifestaciones culturales y con una muy importante representación de obra pública.

Trabajo a su vez gratificante, porque lo que ha quedado reflejado del mismo es precisamente el catálogo, que junto con los artículos propios de una publicación de estas características, incluía como novedad la investigación aportada por la Biblioteca. Trabajo que también ha posibilitado que actualmente el referente documental para cualquier estudioso de Nestor Basterretxea sea la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Tras este breve recorrido por el «proceso de trabajo Basterretxea» que como decía, casi de forma fortuita, ha sido el origen de este conjunto de reflexiones, voy a continuar con el desarrollo de mi planteamiento.

Seguramente, todos habremos tenido la experiencia de que lo habitual desde nuestra institución es que nos soliciten la información necesaria para que nuestros compañeros de otros departamentos



Figura 10. Catálogo de la exposición

puedan llevar a cabo su trabajo, es decir, una labor de apoyo a la investigación, tanto interior como exterior, pero nunca o casi nunca, hemos sido partícipes de ese proceso de investigación.

Pienso que es aquí, en este apartado, donde podemos abrir una nueva vía de trabajo y de reflexión sobre nuestra labor en los museos. Es decir,

**¿debemos ser únicamente proveedores de información o, podemos ser algo más?,
¿somos bibliotecas de arte, bibliotecas de museos o podemos ser algo más?**

Desde el exterior se nos percibe muchas veces como proveedores de un objeto físico, el libro en sí y, en ocasiones, cuando un usuario solicita documentarse sobre algún aspecto relacionado con el Museo, suele dirigirse a otro departamento distinto al nuestro, como si fuéramos incapaces de aportar algo «inmaterial» que alimente su mente, y hay veces que incluso han llegado a confundirnos con una librería. Desde el interior, en su mayoría, nuestros propios compañeros también nos contemplan como profesionales que «apoyamos» su investigación y a los que es necesario recurrir para obtener la información que precisan, pero nunca,

o en contadas ocasiones, como unos iguales capaces de aportar un nivel de competencia similar.

Es aquí donde debemos hacer hincapié y dejar ver que los profesionales estamos también dentro de la biblioteca y, gracias a nuestra formación,

podemos aportar «conocimiento» al mismo nivel profesional que el resto del equipo del museo en el que estamos trabajando

En definitiva, necesitamos estar abiertos al discurrir de nuevas propuestas y debemos estar preparados para ello.

No estoy diciendo que este tenga que ser el camino, el futuro de los profesionales de las bibliotecas, pero sí entiendo que es un futuro muy interesante para nuestro propio desarrollo profesional y que podemos contribuir a la labor científica del Museo con muchas más aportaciones de las que hemos podido igual realizar hasta la fecha.

¿Queremos seguir desarrollando las mismas labores o podemos ser algo más?

Si nos han visto hasta hoy de esta manera, quizás es porque nosotros mismos hemos forzado esa visión, nos hemos anclado en ese papel y es muy probable que muchos de los compañeros sigan pensando que ese es nuestro cometido. No me parece ni bien ni mal, pero entiendo que tal vez, para muchos otros profesionales, eso quede excesivamente limitado a lo que sus capacidades técnicas, en el ámbito de trabajo donde están desarrollando su labor, les pueden ofrecer.

Puede ser un camino especialmente interesante en estos momentos, en los que la coyuntura económica actual nos ha limitado mucho, pero a su vez nos ha puesto en la situación de tener que replantear muchas de nuestras labores y, a veces, con resultados sorprendentes. Lo importante es estar preparado para dar forma a ese futuro, confiar en nuestra profesionalidad y mostrar la energía suficiente para llevar a cabo los cambios necesarios. En este proceso es lógico enfrentarnos a la incertidumbre que acompaña a cualquier gestión de cambio e innovación, pero creo que está más que demostrado que nuestra profesión no se caracteriza precisamente por la inmovilidad.

Todo esto es una reflexión incipiente. Cómo estructurarlo dentro de la dinámica de trabajo de las bibliotecas es algo que tendríamos que pensar. Entiendo que en este sentido, puede incluso representar un problema añadido a los muchos con que ya contamos, si tenemos en cuenta, sobre todo, el escaso personal que formamos normalmente los equipos que trabajamos en estos centros. Entiendo también que en un principio la institución no tenga en cuenta ni esté preparada para aceptar estas nuevas ideas, pero es nuestra responsabilidad buscar las estrategias y aplicar la creatividad necesaria para lograr nuestros objetivos. En una palabra, tenemos que aprovechar el tirón y aprender a vendernos mejor. Creo que es un elemento al que no podemos renunciar, aunque suponga un sobreesfuerzo profesional y personal, como fue este caso.

En definitiva, parte de este estudio es hacer ver que ciertas tareas que muchas veces vemos como imposiciones, con desagrado, y muchas de ellas lo serán, en ocasiones pueden ser objeto de reflexión para ampliar nuestras miras profesionales. Para eso también debemos estar preparados y dar una respuesta eficaz, lo suficientemente profesional, para que el resto del equipo

del Museo entienda que formamos parte del mismo grupo, que no somos sin más unos elementos adyacentes.

En un origen, la participación de la Biblioteca surge de forma esporádica por la necesidad del Museo de documentar de una manera profesional, por la necesidad incluso, de revisión y normalización de las referencias bibliográficas que aportan los diferentes investigadores en los estudios solicitados por el Museo.

Ese tipo de colaboraciones que comenzaron siendo puntuales, se establecieron finalmente de forma oficial. Desde el año 2002 es continua mi participación en las diferentes publicaciones editadas por el Museo, encargándome en unas ocasiones de todo el proceso documental que conlleva una publicación y en otras, de la revisión, corrección, ampliación y normalización de todas las referencias documentales que acompañan a cada estudio. A partir de esta tarea inicial y, supongo que gracias a la respuesta profesional a ese trabajo antes mencionado, el Museo como institución me hizo partícipe de ese tipo de proyectos. Algo que en un momento desbordaba casi mis expectativas profesionales y temporales por los escasos medios con los que contaba, se convirtió en un regalo, «envenenado», pero con un resultado feliz.

Es probable que, de una manera inconsciente, en mi cabeza se estuvieran gestando este tipo de ideas desde hacía tiempo, me remito de nuevo a Arteder, porque tengo que confesar que cada vez que iniciábamos el estudio documental de un artista, nuestro deseo de profundizar en la investigación del mismo era casi inevitable, tarea que no podíamos abordar en esos momentos porque los objetivos de trabajo eran otros, aportar el máximo de información a nuestro alcance y en el menor tiempo posible. Volvemos a nuestro papel de «proveedores de información».

Pero cuando ya este planteamiento se hizo más visible y más presente, fue a raíz del trabajo sobre Nestor Basterretxea. Sobre todo porque también se percibe que la respuesta del resto de personas que han trabajado en el mismo proyecto lo valoran en la misma medida, tanto interna como externamente al Museo y cómo, una respuesta de este tipo, ha hecho que, en estos momentos, todos los proyectos futuros que se van a llevar a cabo en esta línea desde el Museo, exijan mi participación, algo que considero no importante, sino ya necesario para mi carrera profesional y como responsable de la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Todo eso va formando parte ya de mi quehacer diario y desde luego, considero que es una línea de trabajo a focalizar, una línea de desarrollo en cuanto a funcionalidad de la Biblioteca. Esto es lo que está dando actualmente carta de identidad al proyecto de la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Dada la coyuntura actual, en nuestra institución cada vez se está trabajando más con recursos propios, tanto personales, como de colección. Aunque la exposición de Nestor Basterretxea se sitúa en la línea de trabajo que lleva a cabo el Museo para la revisión de artistas vascos, en cierto modo se podría enmarcar dentro de la necesidad de desarrollar acciones propias unidas al momento de crisis que estamos viviendo. Como antes hemos mencionado, la crisis tiene sus aspectos negativos en cuanto a recortes y limitaciones pero, a su vez, también «positivos» en cuanto que nos activa para extraer recursos o reorientar funciones. No nos podemos anclar en esa frustración y en mi caso, un trabajo de estas características, me abrió una nueva manera de entender lo que puede ser nuestra labor en la Biblioteca.

Esto nos lleva también al siguiente paso, a tratar de resolver ciertos problemas estructurales: si la institución entiende que nosotros somos capaces de desarrollar ese tipo de trabajo y de coordinarnos y colaborar con los otros departamentos y profesionales, nuestra siguiente obligación es hacer ver que en las bibliotecas habrá que tener el personal suficiente y necesario para hacer frente a esta labor. ¿Debemos tener todo el personal la misma formación? Quizá el personal

que forme parte de ese equipo debe tener diferentes perfiles para poder responder de la forma más adecuada a las necesidades tanto de la Biblioteca como del propio Museo.

Ya sabemos que esta época no es la más idónea para plantear este tipo de cuestiones, o quizá sí, pero no sería aventurado pensar que algunos de nuestros esfuerzos personales, presupuestarios y demás, deberían ir dirigidos a reforzar más esa línea de trabajo de las bibliotecas, que podamos contar con personas que, en cierto modo, tengan esa vinculación con el resto del personal del museo. Lograr que cada vez que el museo programa, programe con nosotros, que estemos dentro de la dinámica del museo, que formemos parte de la misión del museo porque, muchas veces, el sentimiento de la mayoría de nosotros es que trabajamos desde fuera. Además de proveer información también somos capaces de generar conocimiento y no tenemos por qué renunciar a ello.

A modo de resumen y para concluir esta exposición tengo que decir que, junto a todos los logros conseguidos hasta el momento, hay quien piensa que los principios y valores propios de nuestra profesión pueden dar un salto cualitativo.

Quizás es el momento de mirar «más allá» y apostar por nuevos retos cuestionándonos a nosotros mismos y nuestra función dentro de la institución que nos acoge

**¿Estamos preparados para ello?
¿Queremos estarlo?**

Integración de servicios documentales: el nuevo *website* del Museo del Prado

Ana M.^a Martín Bravo y Javier Pantoja Ferrari

Museo Nacional del Prado

1. Introducción

En el pasado, se utilizaron grandes construcciones como símbolo del poder de los que las habían mandado levantar. Hoy se siguen construyendo edificios prodigiosos para mostrar el poder de lo que allí se instala, pero si no se encuentra en Internet su nombre, no existe para la inmensa mayoría de la comunidad global, que ya no necesita ver físicamente la sede de una institución para conocer su relevancia, porque se acercará a ella a través de su página web.

La información es una de las claves de la economía actual, debe ser rápida y de fácil acceso. Hasta tal punto que ya empezamos a ser conscientes de que en el mundo de los museos, la información sobre la colección es el principal «núcleo de negocio» después de la colección (Gutiérrez Usillos, 2010: 32). Ello ha obligado a los museos a adaptarse a estas nuevas necesidades, a crear departamentos de documentación para hacer posible el paso de las fichas manuscritas a la informatización de las colecciones, primero en el ámbito anglosajón y después en el resto. Y ahora ¿qué? Los museos se enfrentan al reto de hacer accesible esa información a un público que cada vez más se acerca a las colecciones desde la pantalla del ordenador, desde cualquier parte del mundo. Por cada visitante real que entra en un museo hay muchísimos más que lo hacen a través de Internet. Los museos de habla inglesa han dado pasos adelante mucho antes que los del Viejo Continente, que intentan con retraso renovar su discurso expositivo al mismo tiempo que se renueva su imagen en la web. Maxwell Anderson (2010) nos avisaba de que no se debe subestimar esta gran oportunidad que nos ofrecen las nuevas webs, ya que la inmensa mayoría de la población del mundo no nos visita, nos vendría bien aprender cómo las próximas generaciones, inmersas en la comunicación interactiva, pasarán tanto tiempo en museos reales como virtuales.

Si existe esa demanda real de información a través de la red, si la información sobre nuestras colecciones es un valor que posee la institución que cada vez tiene una mayor cotización, es lógico que cada vez sean más las instituciones que han querido sacar partido a esa ecuación y muestran toda su colección, con una información de calidad, a través de sus páginas webs. Una galería *online* creada con el rigor de un catálogo impreso hoy día da prestigio a la institución frente a miles de usuarios, mientras los catálogos en papel restringen su difusión a una minoría (Anderson, 2010: 139). Frente a esta situación, la obligación de los departamentos de documentación que gestionan la información sobre las colecciones es la de ser proveedores de contenidos

de la página web de la institución. Para ello, se deben crear sistemas integrados capaces de nutrirse de la información que proporciona cada una de las áreas que trabajan en torno a la colección, transformar el resultado de cada operación en un dato y mostrarlo en el sistema de manera que lo que se origina en los departamentos como gestión termine en el sistema siendo información sobre las obras de arte. Realizado el trabajo de construir el sistema que gestiona la información y haberlo dotado de contenido, el reto es abrir su consulta al mayor número posible de usuarios. En este sentido, las bases de datos de consulta de colecciones y las galerías *online* llegarán a ser dos caras de una misma moneda. Cuanto más se asemejen las dos caras, mejor posicionada estará la institución frente a una sociedad que le demanda información de calidad y, no olvidemos, que el prestigio social siempre se traduce en liderazgo y, a la postre, en riqueza.

2. Modelo actual de gestión de la base de datos de obras

La informatización de las colecciones del Museo del Prado se inició a mediados de los años 80, a raíz del compromiso recogido en el Real Decreto 1432/1985, de 1 de agosto, en su Disposición Adicional quinta, que obliga a crear un registro de los bienes muebles de valor histórico que integran su patrimonio, anotando identificación y localización, estado de conservación, tratamientos de restauración, actos jurídicos y contratos relativos a los mismos. En 1987, la redacción de ese nuevo inventario «que se está llevando a cabo con las más modernas técnicas para su informatización, está sumamente avanzado» en palabras de su director (Pérez Sánchez, 1987: 4). Desde ese momento, el sistema de información de las colecciones ha ido enriqueciéndose, incorporando nuevos módulos para hacer frente a los requerimientos de las diferentes áreas del Museo que gestionan o investigan la colección. Documentación, que desde 2008 forma parte del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación, es el responsable de identificar las necesidades de información que surgen, planteándolas a los técnicos informáticos. El Servicio de Informática del Museo va adaptando la base de datos de colecciones para cubrir las expectativas del mayor número posible de usuarios¹, existiendo en la actualidad un Sistema de Acceso a las Colecciones, SAC, de uso interno para el personal del Museo o los investigadores que acuden a la biblioteca del Museo, con elementos comunes a la anterior consulta de colecciones SIMA.

Sólo una parte de la información que contiene la base de datos es la que se ha seleccionado para su exportación a la Galería *online* del Museo. Pero vayamos por partes, conozcamos primero qué información contiene la base de datos, para comprender mejor cuál ha sido el proceso de su visionado en web.

2.1. El andamiaje básico de la base de datos: crecer sumando

El núcleo esencial de la información de la base de datos de colecciones es el que permite la correcta identificación de los fondos del Museo. Es la información que primero se volcó desde las fichas manuscritas a los inventarios informatizados. Con el tiempo, se añadió una imagen, quedando establecido un bloque de información que denominamos datos básicos (número de la obra, autor, título, técnica, soporte, medidas, escuela, departamento al que pertenece y la ubicación).

Hecha esta tarea, común a todas las bases de datos de fondos de museos, se planteó la necesidad de ampliar la información que proporcionaba la consulta de colecciones, hasta el punto

¹ Buena parte de los desarrollos informáticos de los que vamos a hablar en estas páginas han sido realizados por Jesús Antoranz; nuestro agradecimiento por su buen hacer, por entender nuestros planteamientos y saberlos trasladar a los programas de gestión.

de convertirla en un instrumento que sirve tanto a la gestión como a la documentación sobre las obras, con la intención de ser un instrumento útil tanto al personal del Museo como a los investigadores externos. Para conseguirlo, se plantearon dos vías de crecimiento: por un lado, la integración de datos de manera automatizada desde los programas de gestión y, por otro, la creación de hipervínculos con otras bases de datos del Museo que son independientes de la obra de arte, pero que aportan datos sobre ella, como es el caso de la Biblioteca y el Archivo (Docampo y Martín, 2009: 58-59).

La manera más lógica de mantener la consulta de colecciones actualizada en tiempo real era la de conseguir un flujo de datos desde los programas que realizan las operaciones de gestión hacia la base de datos de consulta, con el fin de transformar los procesos de trabajo internos en datos visibles en un tiempo récord y sin tener que procesar los datos desde el Departamento de Documentación. Los movimientos, préstamos a exposiciones, las restauraciones de las obras de arte, los estudios técnicos o el fotografiado de las obras son actividades que se realizan desde diferentes áreas del Museo, cada una con un programa de gestión, adecuado a sus necesidades de trabajo, pero que informan sobre la vida de los objetos. Para que se produzca esa integración necesaria con los departamentos de gestión, tienen que existir consensos para llegar a acuerdos sobre qué información va a ser visible. La clave está en establecer qué parte de la gestión se convierte en un dato, a veces es una decisión que hay que tomar a nivel de la dirección de la institución, cuando afecte a datos que puedan considerarse sensibles. Desde finales de los años 90, se inició esa tarea mostrando la información sobre las ubicaciones de las obras en el Museo, integrando en la consulta los datos que procesa el Registro de Colecciones, que es el responsable de realizar los movimientos y de volcar esa información en el sistema de gestión. La fecha del movimiento, el lugar donde se ha movido y el tipo de ubicación son los datos que se establecieron como visibles.

En 2004, se empezó a trabajar en mostrar la información sobre la participación de las colecciones en exposiciones temporales, tanto internas como externas. Dos departamentos están implicados en la gestión de las exposiciones, Registro para préstamos a otras instituciones y Exposiciones Temporales para la participación de nuestras obras en exposiciones propias, lo que conlleva establecer la alimentación del campo Exposiciones desde dos programas de gestión distintos, con los que se llegó al acuerdo de mostrar datos sobre fecha, título y lugar de la exposición. Con un hipervínculo se accede al listado completo de obras que han participado en una exposición. En este caso, sí se establecieron dos niveles de acceso a la información, uno general, que muestra la lista de obras, y otro específico para determinados usuarios, que muestra datos relacionados con la gestión, por lo que estos accesos se controlan mediante permisos individualizados.

En 2011, coincidiendo con la creación del sistema de consulta de colecciones, SAC, se llevó a cabo la integración con el programa del Archivo Fotográfico, que gestiona el enorme volumen de las fotografías digitales que se realizan en el Museo del Prado. Hasta ese momento, los programas de consulta mostraban una imagen principal y algunos detalles, que había que vincular manualmente con la obra de arte. Se alcanzó un consenso basado en mostrar de manera automatizada todas las imágenes realizadas con luz natural, del anverso y del reverso de las obras, con la posibilidad de descargar los ficheros de alta resolución. Al resto de imágenes, se accede con permisos. Esta integración, a través del marcado de imágenes como principal, detalles o visible en web, ha puesto a disposición de los usuarios un número enorme de imágenes y es la base también para enriquecer en la web la consulta de las obras con más de una imagen.

En 2012, se llevó a cabo la integración con el programa de Restauración, plataforma desde donde los restauradores generan sus informes y el Gabinete Técnico del Museo gestiona todos los análisis y estudios técnicos que se realizan a las obras. Hasta ese momento, era Documenta-

ción quien volcaba la fecha de restauración, nombre del restaurador y observaciones a los trabajos llevados a cabo. La integración ha permitido que ya no sea necesario introducir los datos en el sistema de manera manual, sustituido por un volcado automatizado de esos campos cada vez que un restaurador o los técnicos del Gabinete dan por concluido un trabajo. Además, se puede acceder al informe desde la consulta de colecciones aquellos usuarios internos que estén autorizados. El tiempo que antes se dedicaba a mantener actualizada la base de datos con los datos del día a día sobre restauraciones, se dedica ahora a profundizar en las informaciones históricas sobre intervenciones antiguas, a través de los documentos del Archivo, que es el verdadero objetivo de un departamento de documentación.

La otra vía elegida para aumentar la información que se ofrece en la consulta de colecciones fue la de incorporar vínculos con las bases de datos de Biblioteca y Archivo. En 2004, se creó un sistema de enlazado de registros entre la ficha de la obra de arte y la base de datos de Biblioteca. El número que identifica el registro de un libro en nuestra Biblioteca sirve para capturar la ficha catalográfica y mostrarla en la consulta, sin tener que volver a escribirla. Desde Documentación, se recupera el registro bibliográfico y se vincula con las obras de arte, añadiendo únicamente datos complementarios como el número de página en que se cita. La vinculación es automática; en el momento en que se graba el dato, el usuario puede ver la cita bibliográfica y acceder, a través del hipervínculo, al registro del programa de la Biblioteca, que le indica por ejemplo la signatura y la ubicación del libro, muchos de ellos de libre acceso. Se consigue un doble objetivo, facilitar la investigación a los usuarios y disminuir el número de consultas al personal auxiliar que atiende la Sala de Lectura.

Desde 2009, esa misma filosofía se lleva a cabo enlazando los registros del Archivo del Museo con la consulta de colecciones. Para ello, ha sido preciso iniciar el trabajo describiendo y digitalizando a nivel de documento los fondos del Archivo; se ha puesto en marcha un programa de gestión de archivos adecuado a la Norma ISAAD(G) y se vinculan los documentos digitalizados a través de un desarrollo específico, que permite teclear la signatura del documento y vincularlo a la ficha de la obra de arte. En este caso se consigue, además de facilitar la documentación a los usuarios, disminuir el préstamo de los documentos originales. Este trabajo se ha centrado en vincular los documentos relacionados con el ingreso de las obras en la colección.

2.2. La obra de arte como documento: desarrollos específicos de documentación

Desde 2005, se trabajó en el diseño de un sistema de documentación que permitiera acercarse a las obras de arte como si de un documento se tratara, para sacar el máximo partido a las marcas, firmas e inscripciones que lleve la obra en sí misma y explotar el potencial iconográfico que la colección tiene (Gutiérrez y otros, 2009: 26-31). Al disponer de imágenes de alta calidad tanto de anversos como de reversos de las obras, Documentación inició la revisión de todas las inscripciones que aparecen sobre los objetos artísticos, desde la firma a multitud de referencias apuntadas directamente o sobre etiquetas, especialmente en los reversos. Son una fuente de información sobre la vida de los fondos museísticos riquísima, aportan datos sobre ubicaciones antiguas, restauraciones, propietarios anteriores, exposiciones, restauraciones, que en muchos casos no tenemos documentados en nuestro archivo, por lo que se complementan. Ya se conocían, el cambio ha consistido en anotarlas de manera sistemática en la base de datos, permitir localizar esos datos a través de la búsqueda por el campo inscripción y asociar una imagen de detalle que facilita la lectura.

La catalogación iconográfica de todas las obras de arte de la colección y de los objetos representados en los cuadros es otra vía de acercamiento a las obras de arte, especialmente la pintura, al ser la única imagen de la que disponemos de un tiempo pasado antes de la fotografía.

Se facilita la búsqueda agrupando la iconografía en 17 temas generales, con una estructura jerarquizada de términos que van desde lo más general a las escenas más concretas. Se identifican los personajes representados utilizando una tabla de autoridades y se pone especial cuidado en marcar los objetos representados más significativos, la fauna, la flora y el lugar geográfico que aparecen en la obra, conceptos que después se pueden recuperar a través de los campos de búsqueda específicos. Se abrió la puerta a firmar convenios de colaboración con especialistas en cualquier objeto pintado en nuestros cuadros y el resultado es que desde 2013 tenemos en la base de datos una fichas completas de los instrumentos musicales² (Bordas y Rodríguez, 2012), de los objetos de vidrio³ (Fernández y Capel, 2012) y de todas las aves que aparecen en los cuadros⁴ (Gómez Cano, 2010), recursos que van a permitir una explotación interesante en el futuro en la web.

No se han olvidado campos que cubren aspectos relacionados con la documentación histórica, como el apartado de Otros Números de Inventario, donde se recogen las numeraciones que han tenido en el pasado las obras de arte, tanto en inventarios y catálogos del Museo como en otros donde figuraron antes de ingresar en las colecciones del Prado. Este campo tiene un interés especial para relacionar numeraciones antiguas que aparecen sobre los cuadros con la fuente a la que corresponde ese número; el haber formado parte de las Colecciones Reales una buena parte de los fondos, permite documentar su paso por las testamentarias de los reyes y le concede a este campo una rica información que contiene las numeraciones con sus textos transcritos.

Por último, ha sido necesario documentar la difusión que el Museo realiza de sus colecciones, reuniendo en la consulta de colecciones las cartelas, que se descargan desde el programa que las gestiona, y los textos web que Documentación prepara.

3. Visibilidad de las colecciones a través de la Galería *online*

A los pocos meses de la inauguración de la última ampliación del Museo acaecida en 2007, dentro del programa de modernización en el que estaba inmerso el Museo, tuvo lugar el lanzamiento de la web actual del Prado. La, en su momento, nueva web del Museo supuso un gran salto tanto cualitativo como cuantitativo en comparación con las anteriores páginas webs de la institución. El carácter institucional de las mismas fue superado por un *website* enfocado a dar servicio a los usuarios en sus diversas necesidades: educativas, profesionales, informativas, formativas, científicas, etc. La distribución por diversos canales de contenidos que conformaban la estructura principal del *site* correspondía de una manera más o menos directa con la estructura organizativa y funcional del propio Museo y sus distintas Áreas: Educación, Conservación, Atención al Visitante, Relaciones Institucionales, Comunicación, etc. Por otro lado, la renovación del *website* también implicó una evolución del diseño que se adaptó a las directrices marcadas por el diseño corporativo de la institución dando así una imagen unificada de marca a todo el Museo, necesaria para una mayor identificación por parte del usuario en el citado proceso de transformación y modernización.

Una de las secciones más relevantes y con mayor potencial de crecimiento ya desde la puesta en marcha de la actual web fue la Galería *online*. En ella, se ponía a disposición del usuario/visitante la ficha técnica básica y un texto explicativo de 1000 obras –aproximadamente la colección

² El proyecto de Iconografía Musical ha sido dirigido por Cristina Bordas, del Departamento de Musicología de la UCM, mediante el convenio de colaboración entre el MNP y la UCM, 2005-2008.

³ El proyecto de catalogación del vidrio ha sido realizado por J. M.ª Fernández Navarro y F. Capel, mediante el convenio de colaboración entre el MNP y CSIC, 2006-2009 y 2011.

⁴ El proyecto de identificación de las aves ha sido realizado por Joaquín Cano, mediante el convenio de colaboración entre el MNP y la SEO/BirdLive, 2010 y 2012.

expuesta del Museo– tanto en español como su traducción al inglés en el momento de su lanzamiento. El sistema de carga y actualización de la base de datos que alimentaba esta galería implicaba una comunicación compleja entre el CMS del *website* y el sistema de gestión de las bases de datos documentales de uso interno del Museo. Los procesos de carga y actualización no eran automáticos ni transparentes para los dos sistemas teniendo que recurrir a la labor cuasi-manual de los técnicos implicados en el proceso (Servicio de Informática y Servicio Web y Comunicación *online*): exportación de archivos .xls para la actualización de los datos de la ficha técnica, importación y verificación de los mismos en el CMS, actualización y carga directa de las imágenes de las obras, revisión y maquetación en *front-end* de las descripciones de las obras, etc.

Con el paso de los años desde su lanzamiento hasta la actualidad, la relevancia de la Galería *online* fue cada vez mayor dentro del propio *website* del Museo por diversos motivos, varios de los cuales ya han sido anteriormente apuntados. En primer lugar, la creación del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación, que vio como prioritario entre sus trabajos la puesta a disposición pública a través de la web de la documentación disponible en el Museo sobre sus propias colecciones. Esto supuso la creación de un programa de carga y actualización de nuevas obras en la Galería *online* del Museo que implicaba la coordinación de Documentación con el Servicio Web del Prado para llevarlo a cabo. El programa defendía la mejora en lo posible del proceso de carga y actualización, la revisión y ampliación de los contenidos incluidos en las fichas de obra, la vinculación de los contenidos relacionados, la ampliación en funcionalidades de interacción con el usuario (audioguías, ubicación en el plano, contenidos multimedia, etc.), la mejora del buscador tanto general como avanzado y la calendarización de la carga de nuevas obras. En segundo lugar, el interés del público –visitantes del *website*– en conocer las colecciones del Museo, el cual, se ha visto reflejado en el incremento en el número de visitas a este canal del *website* haciéndolo en el último año la tercera sección más visitada, no estacional, tras la propia *homepage* y el canal Visita el Museo donde se ofrece información práctica para la visita presencial al Prado. De las 1000 obras que recogía la web en 2007, se ha pasado a más de 7000 obras en 2014.

4. Un punto de inflexión: Goya en el Prado

En septiembre de 2012 se lanzó el *website* Goya en el Prado, poniendo a disposición del usuario las más de mil obras del artista, entre pinturas, dibujos, estampas y documentos que se conservan en el Museo. El camino marcado por Galería *online* en los años anteriores en ampliar el acceso libre a la información del Museo, dentro de la política general por difundir sus colecciones, nos había llevado al desarrollo de un *site* específico para Goya en el que incluir revisado y actualizado todo el conocimiento que el Museo había acumulado sobre el pintor aragonés a lo largo de años de investigación y estudio.

Organizada por tipos de obra, esta página ofrecía una desarrollada información técnica de cada una de ellas, un amplio apartado bibliográfico, referencias documentales, históricos de participación de exposiciones, obras relacionadas, documentación técnica, valoración de las diferentes interpretaciones, buscador avanzado sobre diferentes campos, etc. También aprovechaba el potencial de las nuevas tendencias en funcionalidades y diseño web para conseguir una mejor experiencia de uso: comparación del tamaño de las obras, selección del tipo de visor para la comprensión de la obra en su conjunto, incorporación de imágenes de detalle y de documentación técnica, históricos de obras consultadas por sesión, etc.

Aun cuando el interés último de este proyecto, como hemos comentado, era ampliar el acceso libre a la documentación del Museo no se escapó el hecho de que el público objetivo de esta página sería un usuario interesado en contenidos histórico artísticos, con un perfil profesional centrado en la investigación o en la educación relativa a Goya. En la fase posterior de valoración

se vieron varias cuestiones que nos llevaron a una importante reflexión. En primer lugar, el uso de la página se centraba en un público investigador interesado en la vida de Goya o en el periodo histórico artístico coetáneo. Segundo, la página era un contenido cerrado basado en la ingente base de datos documental del Museo, pero que no tenía posibilidad de interacción directa con otras bases de datos externas de otras instituciones interesantes para este público, que completara una visión general de conjunto más allá de *links* directos a otras páginas. Por último, el desfase cuantitativo y en el modo de presentación entre la información ofrecida en Goya en el Prado y la del resto de las colecciones del Museo en Galería *online*.

5. Un nuevo objetivo. Un nuevo *website*

Tras la citada fase de valoración del proyecto Goya en el Prado se abrió un necesario periodo de reflexión y análisis en las áreas del Museo implicadas en poner a disposición pública el acervo documental del Museo sobre sus colecciones. Era evidente que la principal vía de acceso a la información por parte del público era la página web del Prado, página que tras siete años desde su lanzamiento estaba llegando al final de su vida útil. Las necesidades que se demandaban no podían verse satisfechas con la web actual y era preciso no tanto una renovación o actualización sino una replanteamiento de la misma desde cero. De ahí que se acuerde llevar a cabo un nuevo *website* para el Museo.

La experiencia acumulada en estos años dejaba claro que la propia colección del Prado, la anterior Galería *online*, debería de ser el núcleo de la nueva web y no una sección más. El convencimiento de que los contenidos, la información y la documentación generada y disponible que el Museo alberga sobre sus colecciones es la piedra angular de esta nueva web nos lleva a buscar nuevas tecnologías y usos adaptados a las actuales exigencias tanto propias como de nuestros usuarios.

Para ello se ha realizado un plan de coordinación entre las diversas áreas y servicios del Museo con este objetivo común: Biblioteca, Archivo y Documentación, Web y Comunicación *online*, Informática, Registro de Obras, Conservación y Restauración. Este plan contempla la optimización de los procesos de carga, actualización, revisión, edición y producción de documentación generada por el Museo sobre sus colecciones entendiendo ya el *website* no como un destino donde la información se aloja y se da a conocer, sino como un medio o plataforma donde ésta se pone a disposición del usuario. La anterior ficha de obra se trata ya como un objeto documental de conocimiento donde se aglutinará la información generada –tanto interna como externamente– sobre la obra.

Por otro lado, es necesario dotar a esta nueva web de nuevas tecnologías y funcionalidades, como decíamos, acorde con las nuevas demandas y necesidades. Entre ellas, resaltamos la fundamental y de la que emanarán las siguientes. La nueva web del Prado será una página basada en los principios de la web semántica con la intención de que sea un *website* de datos estructurados. Por ende, será más asequible la inclusión en la misma de buscadores facetados, la generación de contextos y sistemas de recomendación de otros contenidos tanto propios como externos, así como la interconexión de la base de datos documental del Museo disponible a través de la web con bases de datos de otras instituciones culturales o museísticas que aporten valor a nuestros contenidos, con la intención de que nuestro *dataset* forme parte del *Linked Open Data Project* a medio plazo.

Para ello será necesaria la creación de un modelo semántico digital definido por una metodología propia, basada en los distintos estándares en la que se precisarán los diversos objetos de conocimiento, se describirán las diferentes ontologías y vocabularios y por último se implemen-

tará. El análisis de los diversos modelos ontológicos disponible nos ha llevado a seleccionar el modelo CIDOC-CRM como base para desarrollar el propio, que plantea una simplificación del modelo original sin perder la trazabilidad del mismo.

6. Conclusiones

La filosofía del actual sistema de gestión y consulta de las colecciones del Museo Nacional del Prado es la de integrar funciones y servicios documentales. La creación de un Área de Biblioteca, Archivo y Documentación, físicamente instalada en el Centro de Estudios del MNP en el Casón del Buen Retiro desde 2009, dio el respaldo definitivo a ese objetivo y otorgó al área el papel de difundir la información entre usuarios internos y externos, subrayando desde ese momento el cometido esencial de ser proveedores de contenidos para la Galería *online* del Museo. Los desarrollos informáticos llevados a cabo por los técnicos del Museo han permitido que la información que nace de la gestión se convierta en datos en tiempo real. Los movimientos internos de obras, préstamos a exposiciones, restauraciones, estudios técnicos, las fotografías y las cartelas se vuelcan de manera automática en la consulta de colecciones. Han sido necesarios consensos entre departamentos y establecer diferentes niveles de acceso a la información, dos requisitos imprescindibles para que la información fluya.

La importancia de la documentación sobre las colecciones en el *website* del Prado ha crecido exponencialmente desde el lanzamiento de la web actual hasta considerarse pilar fundamental del futuro *website*. Se ha llevado un importante proceso interno de organización y desarrollo para llegar a definir el verdadero marco de necesidades de este nuevo proyecto en el que la web semántica y el uso de datos estructurados son el nuevo camino a seguir para poner en valor y ampliar la difusión y el uso de los contenidos.

Bibliografía

- ANDERSON, M. L. (2010): «El Museo y las nuevas tecnologías», en P. de Montebello (ed.) *El Museo: hoy y mañana*. Museo Nacional del Prado. Madrid.
- BORDAS IBÁÑEZ, C., y RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (eds.) (2012): *IMAGES es MÚSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*. Proyecto de Iconografía Musical, UCM y CESEM/NIM Universidade Nova de Lisboa.
- DOCAMPO, J., y MARTÍN, A. M.^a (2009): «El Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado: Hacia una integración de procesos y servicios», *XI Jornadas de Gestión de la Información. Servicios polivalentes, confluencia entre profesionales de archivo, biblioteca y documentación*. SEDIC, pp. 53-65.
- FERNÁNDEZ NAVARRO, J. M.^a, y CAPEL DEL ÁGUILA, F. (2012): *El vidrio en la pintura del Museo Nacional de Prado*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GÓMEZ CANO, J. (2010): *Las Aves en el Museo del Prado*. SEO/BirdLife. Madrid.
- GUTIÉRREZ, A.; MARTÍN, A. M.^a; MARTÍNEZ, F., y SAN JUAN, C. (2009): «La aplicación de las nuevas tecnologías de gestión y consulta documental en el Museo del Prado durante el plan 2005-2008», *Revista de Museología*, 45, pp. 22-32.
- GUTIÉRREZ USILLOS, A. (2010): *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Ediciones Trea.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1987): *Boletín del Museo del Prado*, Tomo VIII, n.º 22, pp. 3-4.

El Museo Nacional de Artes Decorativas como referencia para la teoría de las artes decorativas y el diseño

Ana Cabrera Lafuente, Luis Megino Collado e Isabel Rodríguez Marco¹

Introducción: breve historia de la biblioteca, archivo y fondos documentales del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD)

El Museo se funda a finales de 1912 como Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI)², y ya en el Real Decreto de fundación se establece que haya una biblioteca y que uno de sus fines prioritarios sea la formación:

«Art. 5. El Museo, para atender a sus fines didácticos, tendrá una biblioteca formada con libros, revistas, estampas y fotografías referentes a las artes industriales, cuya adquisición se hará con cargo al presupuesto de material»³.

Este fin se reitera en el Reglamento del Museo, publicado en 1914:

«Capítulo II. De la organización y funcionamiento de la Biblioteca

Art. 17. El museo, para atender á sus fines didácticos, tendrá una Biblioteca formada con libros, revistas, estampas y fotografías referentes á las Artes decorativas é industriales, cuya adquisición se hará con cargo al presupuesto de material.

Art. 18. La Biblioteca estará abierta al público en los días y horas que determine el Director, de acuerdo con el Patronato, procurando que las horas de funcionamiento de aquélla sean compatibles con el tiempo que generalmente tienen disponible los obreros fuera de su trabajo profesional»⁴.

Tanto la historia y el tipo de fondos de la biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas (a partir de ahora MNAD) han sido tratados en distintos textos por los bibliotecarios del Museo⁵,

¹ Contacto: ana.cabrera@mecd.es

² Cabrera y Villalba, 2004, pp. 81-88; Villaba y Cabrera, 2006, pp. 117-123.

³ Extracto del Real Decreto de creación del Museo Nacional de Artes Industriales (publicado en la Gaceta de 1 de enero de 1913).

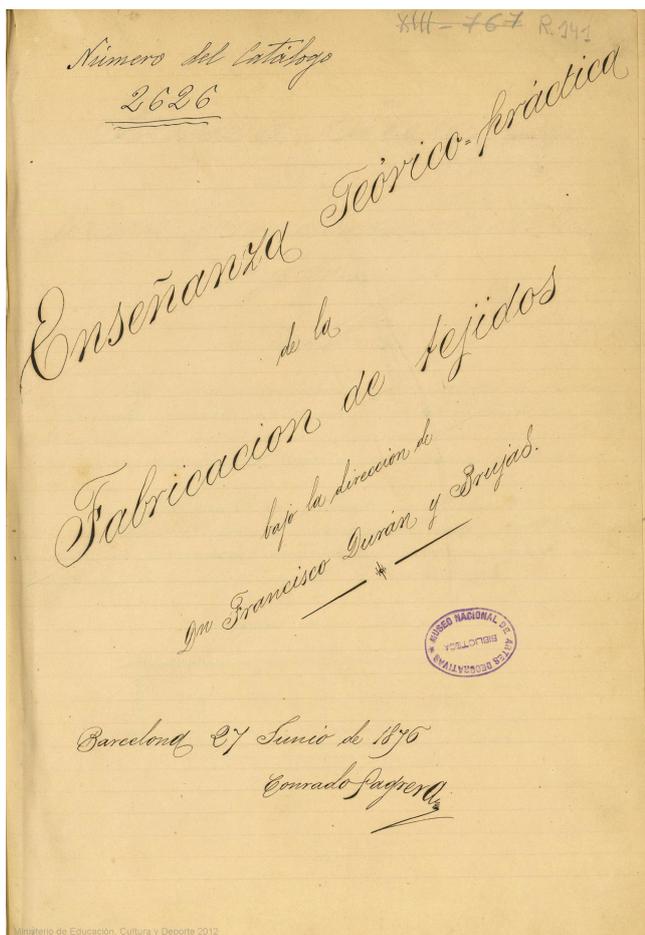
⁴ Extracto del Reglamento del MNAI, de 15 de diciembre de 1913, publicado en la Gaceta del 19 de enero de 1914.

⁵ Artículos de E. Insúa (2008b) y N. Pérez (2012).

por lo que hemos preferido centrarnos, como técnicos del departamento de Documentación, en varios casos prácticos para mostrar como los fondos, sean del tipo que sean, son necesarios para lograr una contextualización de la colección y una visión de conjunto más acorde en los tiempos de la era digital que el tratamiento por separado de los mismos.

Uno de los aspectos más interesantes será el distinto tratamiento que han recibido determinadas piezas. Por ejemplo: libros que no se adscriben a los fondos de la biblioteca, sino que se consideran fondos museográficos (susceptibles de ser expuestos en el Museo); manuscritos integrados en la Biblioteca pero que tendrían que formar parte del Archivo (fig. 1), y la importancia que para el Museo y la documentación, en particular, tiene la posibilidad de «cruzar» distintas piezas o materiales (libros, dibujos, expedientes de archivo y objetos) para una mejor investigación, catalogación y difusión de los mismos (entendidos en su sentido lato).

Como el MNAD cuenta con una rica colección los ejemplos podían ser múltiples, pero hemos seleccionado cuatro muestras que explican aspectos generales: la enseñanza destinada a artistas y diseñadores, la contextualización de las piezas a través del conocimiento del proceso de creación, la importancia de las influencias en su momento «exóticas» como es el caso de las estampas japonesas y, por último, la contextualización de una pieza de diseño y las posibilidades que las tecnologías de la información y digitalización ofrecen.



Figuras 1a y 1b. Manuscrito *Enseñanza teórico-práctica de la fabricación de tejidos*, bajo la dirección de D. Francisco Durán y Brujas (Barcelona, 1876) y página del mismo manuscrito con la puesta en carta de una tela para vestidos.

Tratados ornamentales

La documentación que conserva el MNAD de su primera etapa⁶, a pesar de su estado fragmentario, habla de un museo en constante actividad, con un deseo de llegar al público y formar a estudiantes y personas interesadas. En 1913 el Museo abre sus puertas en un piso en la calle Sacramento de Madrid y desde el principio se hacen talleres para enseñar las técnicas de estampación en batik, talla de madera y bordados. De éstos el MNAD conserva dentro de los fondos documentales⁷ los negativos en cristal que debían de usar en esas clases⁸.

La importancia de la educación en el Museo se ve reflejada en la preparación de una serie de materiales para el libro *Tratado de técnica ornamental* de Domenech, Muñoz-Dueñas y Pérez-Dolz⁹ en el que explican los desarrollos compositivos de las decoraciones (fig. 2), a la manera de los tratados ingleses como el de Owen Jones y su *Lenguaje del Ornamento* (publicado en inglés en 1856)¹⁰.

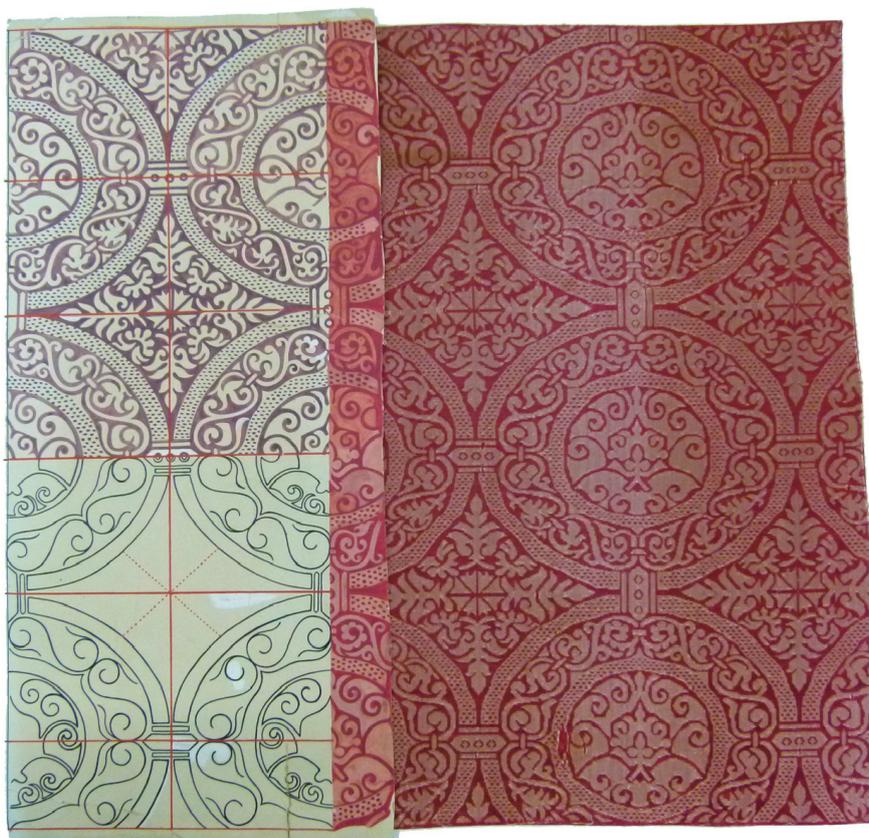


Figura 2. Fragmento de tejido (MNAD CE24255) y el dibujo del desarrollo de la composición (MNAD FD13191).

⁶ Se considera de manera general la primera etapa del Museo hasta los años 30 del siglo pasado. En los últimos años la historia del Museo ha sido objeto de varios artículos; a los antes mencionados hay que añadir el de Rodríguez Bernis y Sáez Lara. Además del primer número de la revista de la Asociación de Amigos del MNAD que trata sobre este asunto y que en breve estará en la web.

⁷ Los fondos documentales del MNAD forman un conjunto de más de 25 000 items y más de 350 cajas, que incluye fotografías, diseños, dibujos, topográficos del Museo, etc., además de los archivos de varias fábricas o empresas como Pickman, Fundación de Gremios, etc.; este fondo está en proceso de tratamiento.

⁸ Muchos de ellos visibles a través de nuestro catálogo *online*: Fotografías didácticas.

⁹ Rafael Doménech fue el primer director del Museo (1912-1929). Sus colaboradores más cercanos fueron Francisco Pérez-Dolz, conocido artista y diseñador y profesor de los cursos de batik en el Museo (conviene recordar que el MNAD nació como Museo Nacional de Artes Industriales) y Gregorio Muñoz-Dueñas, artista y ceramista, director de la escuela de Cerámica de Manises y de La Moncloa. El libro está editado en 1920 en Barcelona (Ref. Biblioteca MNAD FA.2489). Con ellos estaba Luis Pérez Bueno, conservador del MNAI.

¹⁰ Este libro cuya primera edición es de 1856 tuvo una importante repercusión entre los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX. (Sobre el trabajo de Owen Jones y su influencia en España vid. Rosser-Owen, 2010 y Raquejo, 1988).

Viendo los fondos documentales que conserva el Museo, los autores no sólo hicieron montajes con piezas del Museo, como los tejidos y esquemas con dibujos de la composición decorativa¹¹ sino que también realizaron parte de las planchas que ilustran el libro (fig. 3), firmadas por Pérez-Dolz y Muñoz Dueñas.



Figura 3. Fotolito de una de las figuras del libro *Tratado de técnica ornamental*, firmado por Pérez Dolz (MNAD FD12959).

Sabemos que Domènech, Pérez-Dolz y Pérez Bueno, conservador del Museo, fueron becados por la Junta de Ampliación de Estudios¹² para viajar a Holanda, Inglaterra y Alemania. Sus viajes y estancias les permiten estar al tanto de las novedades en Europa, que intentan transmitir en sus cursos y publicaciones. Los fondos del Museo y la biblioteca se acrecientan, muy posiblemente, con la adquisición de piezas, libros¹³ y materiales didácticos varios.

Un ejemplo similar pero con una repercusión más amplia e internacional fueron los trabajos de Owen Jones, en este caso su conocido *Details and ornaments from the Alhambra*¹⁴ cuya in-

¹¹ Este tipo de montaje lo hacen tanto con tejidos históricos como con tejidos de diseño, como el famoso *Raspberry thief* de William Morris (Inv. MNADCE24099) (vid. en Villaba y Cabrera, 2006).

¹² Vid. Residencia de Estudiantes, *Archivo de la JAE*, http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app, 10 enero de 2014.

¹³ Como Rouffaer, G.P., 1900, *De batik-kunst in Nederlandsch-Indie en haar geschiedenis : op grond van materiaal aanwezig in 's-Rijks Ethnographisch Museum en andere openbare en particuliere verzamelingen in Nederland bewert = Die Batik-Kunst in Niederlaendisch-Indien und ihre Geschichte : bearbeitet auf Grund des im Reichs Museum fuer Volkenkunde sowie anderen oeffentlichen und privaten Sammlungen in den Niederlanden*, Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1900 (Ref. Biblioteca MNAD FA.329), o Mijer, Pieter, 1921, *Batiks, and how to make them*, New York : Dodd, Mead and Company (Ref. Biblioteca MNAD FA.139).

¹⁴ Título que continúa: *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra from drawings taken on the spot 1834 by the late M. Jules Goury and in 1834 and 1837 by Owen Jones*, Archt. With a complete translation of the Arabic inscriptions and an historical notices of the Kings of Granada, from the conquest of that city by Arab to the expulsion of the Moors, by Mr. Pascual de Gayangos, 1845, Londres, vol. II (Ref. Biblioteca MNAD Pickman1).

fluencia empieza desde la publicación del primer volumen en 1842, y que tendrá una de sus mayores repercusiones en la Exposición Universal de Londres de 1851. La influencia de la Alhambra pervivirá en la decoración general del Palacio de Cristal en Sydenham, con sus estructuras metálicas interiores pintadas con los colores básicos –azul, verde, y rojo– de la Alhambra y, sobre todo, con la réplica del Patio de los Leones (destruida en 1936).

Un aspecto muy importante es la influencia que las láminas de esta publicación, tanto en los motivos, como en la policromía¹⁵, tuvo en los diseños de piezas y de decoración de interiores, como los conocidos «salones árabes»¹⁶.

Estos libros, al servir de fuente de inspiración a los artistas, van más allá de su función comunicativa e, incluso, de su propia pretensión de servir de manual. De hecho el libro de Owen Jones pertenece al Fondo Pickman (fig. 4) y su influencia se puede ver en las piezas de esta fábrica, como de otras inglesas¹⁷.

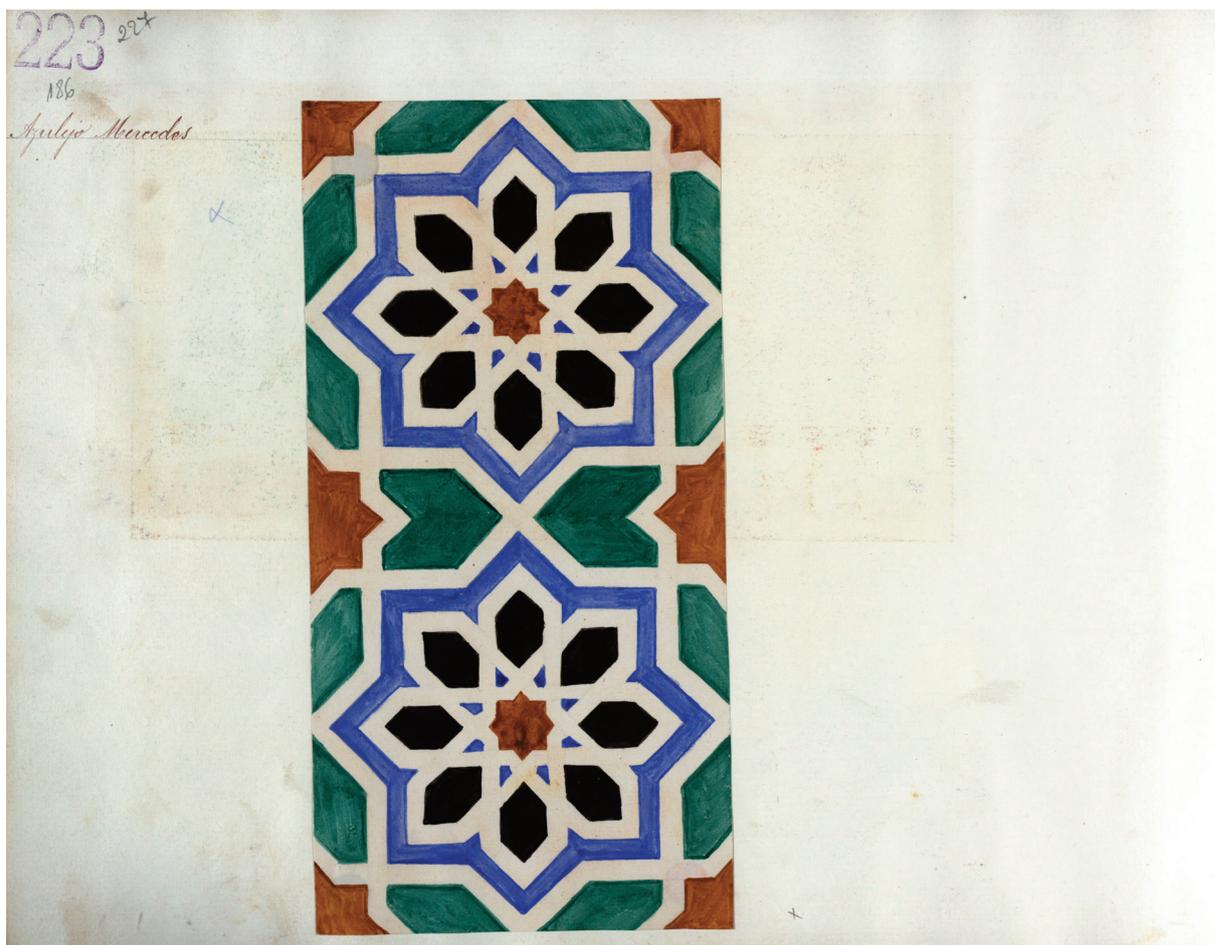


Figura 4. Azulejo «Mercedes». Lámina n.º 223 del *Album de Azulejos Pintados* de Pickman. (Depositado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Fondo Pickman C207). Tomado del libro.

¹⁵ En esta etapa era igual de importante la elección de la decoración que de los colores. De hecho, Jones escribió otro sobre el uso del color *An Attempt to Define the Principles which regulate the Employment of Color in Decorative Arts* (1852). Siguiendo con el paralelismo con el MNAI conviene recordar que Pérez-Dolz tiene también un libro sobre el color *Teoría de los colores*, editado en 1946.

¹⁶ Para ver la influencia de esta publicación vid. Rosser-Owen (2010, pp. 120-135) y Raquejo (1988, pp. 1-44).

¹⁷ Como los azulejos del MNAD CE13306/1-3, realizados en la fábrica inglesa de Minton.

La «Colección Histórica del Museo Pickman»

El MNAD cuenta entre sus fondos con la colección de cerámica y archivo Pickman¹⁸. Su gran interés reside en que a las piezas de cerámica las acompañan las planchas calcográficas con las que se realizaron muchas de sus decoraciones, las pruebas de impresión de las mismas, los diseños originales de las decoraciones sobre los que se confeccionaron las planchas (fig. 5) y, sobre todo, el archivo completo de la Fábrica desde su fundación, que incluía también los antecedentes comerciales de la familia Pickman. Además se incluía en la oferta la biblioteca de la Fábrica. Se tenía, por tanto, la oportunidad de conservar perfectamente documentada no solo la producción de una fábrica señera¹⁹, sino todas las circunstancias económicas que rodean dicha actividad²⁰ y, además, de contar con la referencia de la bibliografía técnica y artística que usaban.

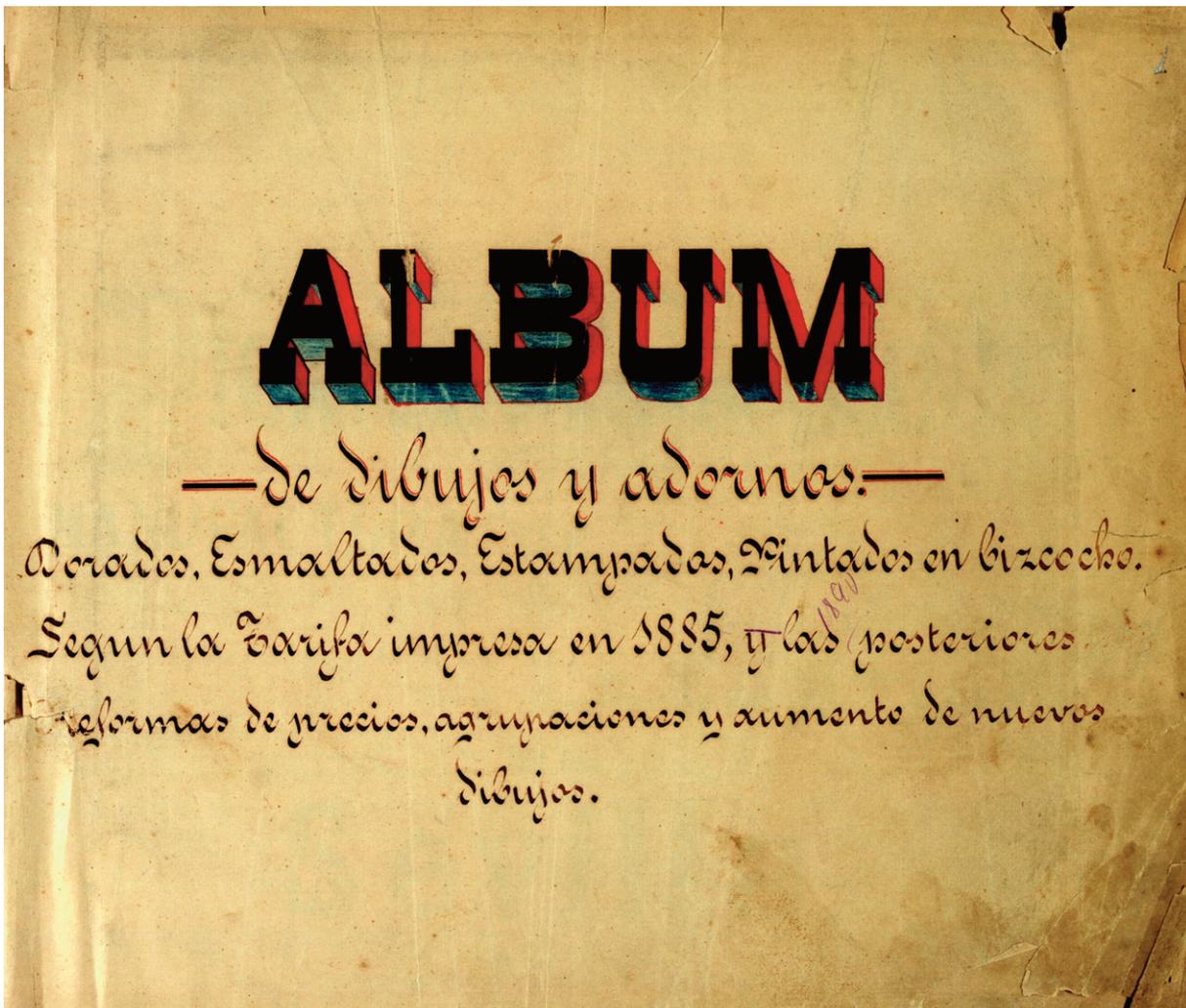


Foto 5. Portada del catálogo de piezas pintadas en bizcocho de la Fábrica Pickman. Depositado en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (Fondo Pickman C204).

¹⁸ El 2 de julio de 1999 se oferta al Estado, por Pickman, S. A. Fábrica de Loza en la Cartuja de Sevilla, esta colección con la pretensión de saldar la deuda tributaria contraída. En la oferta se dice que dicha Colección se compone del «Archivo Histórico, Planchas de Grabado, Cerámica y otros». La oferta de la empresa es aceptada, tras informe favorable de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, por Acuerdo del Departamento de Recaudación de la Agencia Tributaria de 13 de abril de 2000.

¹⁹ Para más información vid. Maestre, 1993.

²⁰ Costes de producción, personal, técnicas, tecnología, fuentes de suministro, proveedores, gestión de la empresa, comercialización y exportación.

Dada la profusión de series decorativas y la variedad de motivos, así como la complejidad para transferirlas a las piezas, sería de esperar que la biblioteca de la Fábrica contase con un buen repertorio de tratados de decoración y de referencias estéticas, aparte del ya mencionado libro de Owen Jones y una hemeroteca con revistas de época. Parte de esta influencia se puede rastrear gracias al Archivo que estaba organizado en distintas series e inventariado perfectamente. En su mayor parte se trata de libros de contabilidad (diarios y mayores), pero también inventarios de almacenes y, sobre todo, cedularios de correspondencia, existiendo también documentación suelta atada en legajos con tapas de madera. La mayoría de los libros iban acompañados de índices. En el Archivo, al menos para los inventarios que tenía la Fábrica, se conservaba también las láminas con diseños y pruebas de impresión encuadernadas en álbumes.

En el Archivo están también dos libros registro de las planchas calcográficas, indicando – con la referencia al número grabado en la plancha con un punzón– la serie decorativa a la que pertenecía la plancha y el tipo de pieza a la que iba destinada (plato, fuente, jarra, taza) y el tamaño de ésta –en pulgadas– en caso de haber varios tamaños del mismo tipo de pieza. Por el coste del material y el desgaste que sufrían las planchas su sustitución regular era habitual, pero las planchas viejas se reutilizarán grabándolas por la cara trasera o partiendo las de gran tamaño para imprimir motivos de menor tamaño en la parte trasera. Igualmente se lleva un concienzudo control de las planchas dadas de baja o destruidas y de la llegada de nuevas remesas de planchas ya grabadas (el grabado se hacía por electrólisis).

A pesar de tan compleja documentación todavía queda mucho por hacer²¹, especialmente cuando el fondo se encuentra en depósito en tres sedes distintas, el Archivo Histórico Provincial de Sevilla²², el Centro de Colecciones y el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, por lo que la reconstrucción de los referentes estéticos de la Fábrica a partir de su biblioteca es compleja.

La escasa biblioteca conservada está en el MNAD y la importancia de la misma debía de ser grande, aunque no se haya conservado en su totalidad, ya que la Pickman se hace acreedora de diversas medallas en las Exposiciones Universales e Internacionales lo que podría indicar su interés por el estar al tanto de los distintos estilos y corrientes decorativas en Europa.

Estampas japonesas

La biblioteca del MNAD albergaba en su origen una importante colección de estampas japonesas que posteriormente pasaron a formar parte de los fondos museográficos del Museo, pero cuya existencia nos permite entender mejor cuál era el papel de la biblioteca en sus inicios.

El MNAI incluía entre las series técnicas de la exposición permanente una instalación dedicada a los procedimientos de estampación y las artes del libro, incluyendo la xilografía²³. En el Anuario de 1916 se destaca el hecho de que la Biblioteca conserva «un buen número de estampas xilográficas», concretamente 92 estampas xilográficas en color²⁴. Las adquisiciones que se hacen

²¹ Queda pendiente el inventario detallado de las planchas ya que los inventarios modernos que hicieron en la fábrica no tuvieron en cuenta las referencias de los libros de registro antiguos, además de usarse otra terminología. Creemos necesario el uso de esa terminología original para vincular las planchas con las pruebas de impresión de las mismas, y con los diseños; poniendo estos últimos en relación con un cuaderno (moderno) que contiene una relación de diseñadores para obtener un listado de autores. Finalmente, habrá que poner en relación todo el conjunto con las piezas de cerámica. Hasta que no esté completado no se podrá ofrecer a los investigadores una clasificación razonada no sólo del conjunto de planchas sino de los diseños y pruebas de imprenta, pero sin dicho esfuerzo el panorama que se ofrecería sería fragmentario ya que la gran tarea, además, es determinar cuantos «ítems» se han perdido o no llegaron a nosotros.

²² Los fondos en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla han sido restaurados y estabilizados aquellos ítems en peor estado. También se han digitalizado libros con diseños y pruebas de impresión.

²³ Anuario, 1916, p. 10.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

para la Biblioteca se basan en el interés artístico de las obras, pero, sobre todo, su calidad técnica y como ejemplos de procedimientos industriales²⁵. Probablemente, el ingreso de las estampas japonesas en la biblioteca del Museo se justificaba desde el punto de vista del estudio de las técnicas de estampación, pero no sólo por ello, puesto que, desde un punto de vista estético, constituían un conjunto de enorme interés.

Esta colección debió de suponer para muchos de los artistas que se acercaban a la biblioteca del Museo una importante vía de conocimiento de la estética oriental, que por entonces estaba muy en boga en Europa. Rafael Doménech, director del Museo, está en la vanguardia cultural de Madrid y procura que a través del Museo y su biblioteca puedan llegar estas obras de arte a los artistas y artesanos.

Un ejemplo muy interesante de la influencia de las estampas japonesas sobre la producción de los artistas españoles lo tenemos en una encuadernación que se conserva en la Biblioteca²⁶ (fig. 6), realizada en la década de 1920, en terciopelo negro, en los talleres ERASO, ubicados en la calle Arenal de Madrid, en la que se aprecia la huella de *La gran ola de Kanagawa* de Hokusai

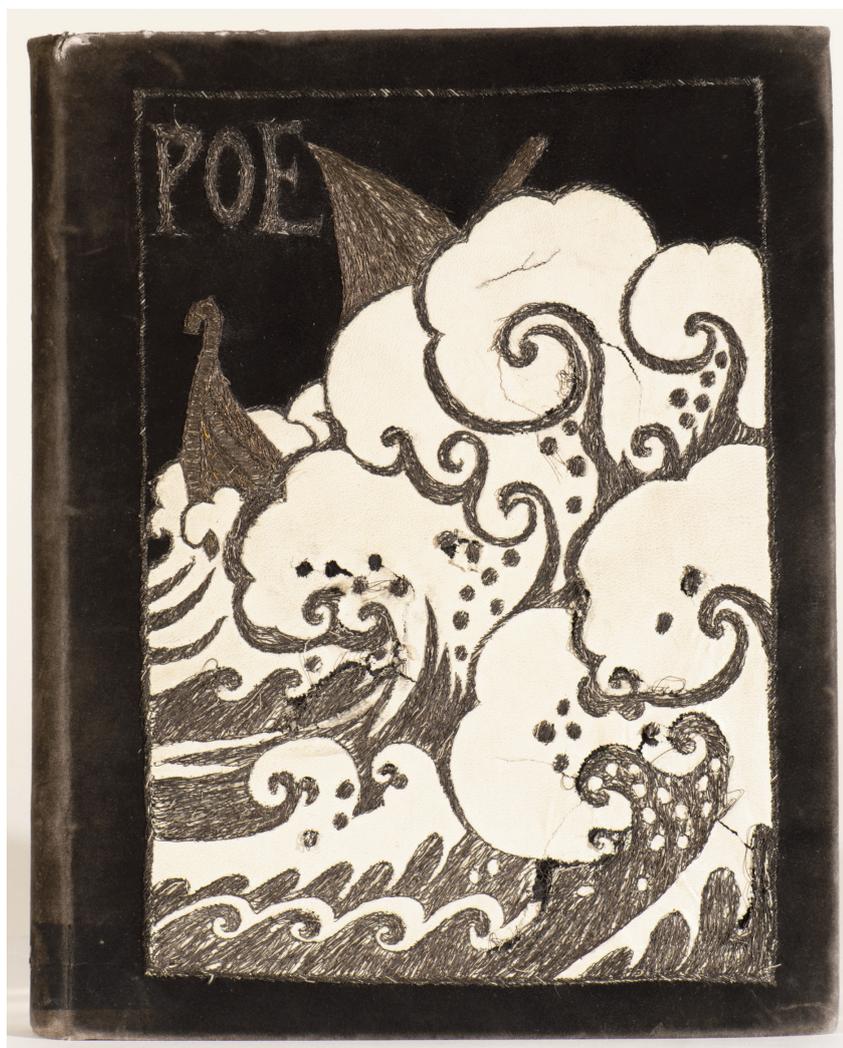


Figura 6. Encuadernación de 1920 de los *Tales of Mystery and Imagination* de Poe (Ref. Biblioteca MNAD R. 176)

²⁵ *Ibidem*, pp. 8-9.

²⁶ E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap & Co., 1919, con ilustraciones de Harry Clarke. Ref. Biblioteca MNAD R. 176.

(CE10829)²⁷. Esta estampa muy probablemente ya formaba parte de la colección de la Biblioteca y el artista que ejecutó esta encuadernación tomaría la fuente de inspiración²⁸.

Por otra parte, el Museo cuenta entre sus fondos con una pieza de cristal que refleja asimismo la fuerte influencia del arte japonés y, concretamente, de la estampa de Hokusai más arriba mencionada²⁹. Se trata de una obra diseñada por Adolf Beckert (1884-1929) y realizada por la fábrica de Benedikt von Poschinger en 1905. El vidrio grabado al aguafuerte de color verde sobre el cristal transparente dibuja las olas del mar del mismo modo como Hokusai hizo mediante la xilografía. El hecho de que en el Museo contemos con ambas piezas se debe a la casualidad de que entre las piezas de cristal de vanguardia que pertenecieron a Torsten Bröhan y que fueron adquiridas en 1999 figure esta pieza excepcional. En cambio, no resulta tan casual el que dentro de la colección de estampas japonesas del Museo esté *La gran ola de Kanagawa* (1831). Impresión hondamente a los artistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se citan como ejemplos de esta fascinación a Debussy y a Rainer Maria Rilke, quienes se inspiraron en esta representación para sus trabajos sobre el mar³⁰.

Las estampas japonesas son tratadas en el Museo actualmente como fondos museográficos pero, independientemente de que sean catalogadas desde un punto de vista bibliográfico o museográfico, lo que nos importa es cómo dar visibilidad y relacionar estas piezas a través de la documentación que se genera en el Museo. El sistema documental Domus tiene un módulo que nos permite agrupar piezas que por alguna razón nos interesa documentar como conjunto, ya sea porque fueron creados como tal en un principio o que han llegado a serlo con el paso del tiempo. De esta forma podríamos establecer esos vínculos que existen entre las piezas señaladas. Desde la ficha de fondos museográficos, DOMUS conecta con el módulo de fondos bibliográficos (aunque todavía no es posible conectar con el catálogo OPAC). Desde este módulo, es posible tener la URL de aquellos fondos bibliográficos que están digitalizados, lo que constituye una buena manera de relacionar las piezas con sus fuentes de inspiración.

El Castel Béanger de Hector Guimard

El Museo conserva un tirador y un timbre del Castel Béanger (fig. 7a), edificio parisino cuya decoración fue diseñada entre 1894 y 1898 por Hector Guimard. En 1898, al finalizar el encargo, Guimard publicó una colección de láminas dibujadas y pintadas con acuarela o aguada sobre todos los diseños que había realizado, detallando quién se había encargado de la realización de cada uno. Esta publicación se encuentra entre los fondos de la biblioteca del Museo y, además, se ha digitalizado recientemente (*Le Castel Béanger. Oeuvre de Hector Guimard, architecte, professeur à l'Ecole nationale des arts décoratifs*, Paris, Libr. Rouam, 1898. Ref. Biblioteca MNAD G-153, B-423).

El tirador y el timbre (fig. 7b), antes de ser adquiridos en 1999, formaban parte de la colección Torsten Bröhan, en la que también figuraba la publicación de Guimard y que pasó a formar parte asimismo de las colecciones de la biblioteca del Museo. Los tres *items* forman un conjunto muy interesante para el conocimiento de la estética modernista y concretamente de un proyecto concreto como es del Castel Béanger.

²⁷ Insúa, 2008a, p. 34.

²⁸ *La gran ola de Kanagawa* aparece reproducida en el artículo que publicó Doménech sobre la estampa japonesa en la revista *Summa* en 1916, n.º 7, p. 43.

²⁹ Las exposiciones *Fascinados por Oriente* (Museo Nacional de Artes Decorativas: 17 de diciembre de 2009-3 de octubre de 2010) y *Japonismo*, Caixa-fórum Barcelona y Madrid han puesto de relieve esta relación entre el jarrón de Beckert y la estampa de Hokusai.

³⁰ V&A, 2014.



Figuras 7a y 7b. Portada del libro *Castel Béanger* (Ref. Biblioteca MNAD G-153) y timbre (MNAD CE25033). Diseños de Hector Guimard. París, 1897-1898.

Conclusiones

El planteamiento del departamento de Documentación es la posibilidad de consulta de estos fondos, tan variados, pero interconectados entre sí que dan una visión de conjunto sobre un objeto, aportando datos relativos al origen de su diseño, su técnica de fabricación, datación, etc.

Antes que plantearnos la presentación integrada de datos tendríamos que plantearnos la convergencia e interoperabilidad de las aplicaciones que utilizamos. La conexión entre PARES y DOMUS sigue siendo un asunto pendiente, y facilitaría la catalogación de materiales especiales en archivos según criterios de museos –cosa que no solo permite sino que recomienda la norma ISAD(G)– y la confección de descripciones multinivel para una presentación conforme a dicha norma internacional de los fondos de archivo custodiados en museos. Igualmente se echa en falta la conexión con las herramientas de catalogación bibliotecarias, que permitieran incorporar rápidamente referencias bibliográficas a las fichas catalográficas y descripciones archivísticas, además de la digitalización de aquellas publicaciones que se puedan³¹. Mientras tanto, a falta de herramientas integradas, lo que importa es tener claro una metodología de tratamiento integral, con respeto a los materiales y a la metodología necesaria para tratar cada uno.

Un elemento que se suele olvidar a la hora de articular colecciones de naturaleza diversa de un mismo productor es la norma ISAAR (CPF). Mediante el uso del código asignado al productor de un fondo de archivo se podrían unificar y presentar –*en agregadores documentales*, por ejemplo– elementos de naturaleza diferente (bibliotecas personales o familiares, colecciones, etc.) de manera unificada, incluso aunque estuvieran custodiados en instituciones diferentes. Obviamente eso necesitaría ser contemplado en el diseño y, sobre todo, normalizar no sólo los códigos asignados a los productores, sino la asignación de los mismos (o al menos consensuar un código único entre las distintas organizaciones que custodien documentación, libros u objetos de una persona, familia o *corporación*).

Como en tantas otras cosas, la informática ha venido en nuestra ayuda y las bases de datos nos permiten aplicar tratamientos diferentes en función de la naturaleza de la documentación a la vez que ofrecemos una presentación global e integradora.

La confección de catálogos con algún tipo de criterio subjetivo sólo implicará una consulta adhoc a las bases de datos y la presentación de la información según dicho criterio [siempre y cuando las referencias a las piezas se hagan con el código de control (código de referencia, número de inventario, etc.) que hayamos usado en la clasificación según el principio de procedencia, permitiendo contextualizar la presentación]. Por tanto será la tecnología la que permita la creación de agrupaciones documentales arbitrarias para adecuarse a un discurso expositivo, pero se respetará la naturaleza, origen y orden natural de las agrupaciones documentales.

Quizás lo más completo de presentar así la información sería configurar las distintas capas donde se explique la historia de los objetos (o la historia archivística) y su cambio de titularidad. Posiblemente el uso de ontologías y la presentación mediante *mapas de tópicos* (ISO 13250) y su especificación XML. El uso de esta herramienta nos permitiría distintas representaciones en función del contenido descriptivo asociado al archivo, biblioteca o colección pudiéndose utilizar las distintas representaciones como herramienta de análisis y estudio para descubrir asociaciones y relaciones que, hasta ese momento, habían quedado ocultas o pasado desapercibidas.

³¹ Hasta ahora el MNAD tiene digitalizadas 62 obras, de su fondo antiguo y raros.

Referencias bibliográficas:

- ALMAZÁN, T., y BARLÉS, E.: en CABAÑAS, M. (coord.) (2005): *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BRU, R. (2011): «Ukiyo-e en Madrid: las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte y Moderno y su legado al Museo Nacional del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. XXIX, n.º 47: 153-170.
- CABRERA, A., y VILLALBA, M. (2004): «Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912): antecedentes para la Historia del Museo», *Revista de Museología*, n.º 30-31, pp. 81-88.
- DOMÈNECH, R. (1916), «La estampa japonesa», *Summa*, 7, pp. 41-44.
- INSÚA, E. (2008a): «La biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Apuntes para su historia», *Encuadernación de arte. Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, n.º 32, 23-35.
- (2008b): «La colección de fondo antiguo e histórico del MNAD», *Estrado. Boletín externo del MNAD*, n.º 3, pp. 23-24 (accesible en: <http://mnartesdecorativas.mcu.es/pdf/detalle4.pdf>).
- LAGO, S. (seudónimo de J. Francés) (1914): «El Museo de Artes Industriales», *La Esfera*, año I, n.º 45, 7 de noviembre: 26-27.
- MAESTRE, B. (1993): *La Cartuja de Sevilla: Fábrica de Cerámica*, Sevilla, Pickman.
- Museo Nacional de Artes Industriales. Anuario de MCMXVI*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- RAQUEJO, T. (1988): «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 1, n.º 1, pp. 201-244.
- ROSSER-OWEN, M. (2010): *Islamic Arts from Spain*, Victoria & Albert Publishing, Londres.
- SÁEZ LARA, F.: «El MNAD hace historia», *Estrado. Boletín externo del MNAD*, n.º 4 (pp. 56-59), n.º 5 (pp. 41-45), n.º 6 (pp. 47-51), n.º 7-8 (pp. 105-109).
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM (2014): *Japanese Prints: A Study Room Resource*, <http://www.vam.ac.uk/users/node/7308> (17 de febrero 2014).
- VILLALBA, M., y CABRERA, A. (2006): «El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)», *Revista de Museología*, n.º 36, pp. 117-123.
- VV. AA. (2009): *Fascinados por Oriente*, Ministerio de Cultura.

The Rijksmuseum renovation project: new spaces for the museum and the library

Geert-Jan Koot

Director of the Rijksmuseum Research Library, Amsterdam, The Netherlands

New spaces have been designed for the Rijksmuseum, and old spaces have been given a new meaning. In the first part of this article I will pay attention to the spectacular new spaces of the Rijksmuseum designed by the Spanish architects Cruz y Ortiz. In the second part I will discuss the tensions between the space of the historic Great Library Hall and the demands of a modern scholarly art historical library. This part is based on Melanie Vogel's critical observations published in *Art Libraries Journal*.

The Rijksmuseum renovation project

From a distance the Rijksmuseum looks like a fairy-tale castle, with eight turrets towering high above the surrounding houses. As one gets closer, the stained glass windows in the frontage stand out, giving the building the look of a cathedral. The Rijksmuseum building is designed by Pierre Cuypers and dates from 1885. At the start of the new millennium, with facades blackened by more than a century of exhaust fumes and pollution and the interior in urgent need of renovation and remodeling to meet the demands of the modern age, it was high time for a facelift. The museum was looking shabby and unloved. The root of the problem was that the museum had been turned into a labyrinth by the heavily built-up inner courtyards. Every aid to orientation had been cut away or camouflaged. The worst abuse took place between 1959 and 1969 when both the roofed inner courtyards on either side of the central axis were filled with building structures. That did however provide an auditorium with 384 seats and 30 new galleries, but it robbed the passageway of light. Furthermore, everything that was freely accessible had been stolen away from the public. Spaces had been transformed into storage and library depot, atelier or office. The light of day needed to return, even in the basement.

It was recognized that the building had been neglected. The Rijksmuseum renovation project began in 1999 with a government scheme to celebrate the millennium with a series of grand cultural projects. The cabinet reserved 100 million guilders for this project. It was a gift to the people for the new millennium. In the end, the new Rijksmuseum was trumpeted into the new century for an estimated amount of 375 million euro. That takes into account the main building but also the Atelier building, the Asian Pavilion, the Entrance Building and the Philips Wing. Everyone was in agreement about one aspect: the structure that Pierre Cuypers had designed in the build-

up to 1885 had to return. The building has a central axis, an East and West Wing and with the Gallery of Honour as the backbone for the art on the first floor. The motto of the invited competition was «Continue with Cuypers». A program was conceived that included the modernization of the building, a new entrance and improvements in structural and museum-related conditions. Architects were invited and asked to give their vision of dealing with new functions in the existing building, the integration of the Asian Pavilion and the installations for climate control. Particular attention was paid to the new public entrance and to the coherence of each plan with Pierre Cuypers' dominant architecture. Of the seven competing architecture bureaus, there was only one that sought the solution in the museum itself. The Spanish Cruz y Ortiz Arquitectos elegantly sketched a plaza under and on both sides of the passageway. Furthermore, they relocated the existing entrance through two front doors to the heart of the passageway. In Cruz y Ortiz' concept, the inner courtyards were transformed into an atrium, an urban square that would function as a membrane, receiving the public and channeling them to the treasures on the floors above. This became the heart of the new museum.

The reason that Cruz y Ortiz were invited to take part in the Rijksmuseum competition was that they had proved to be proficient in 'urban repair' in Seville. Cruz y Ortiz found that the Rijksmuseum had been 'abused'. A warm welcome had been missing for some time, as well as the unity between the galleries and other spaces. Their winning design was the most brilliant because it does justice to the design of the 1885 building. They have restored it and given it a push into the future: continue with Cuypers, sender Cruz y Ortiz.

However, it was a very optimistic scenario the Rijksmuseum would close in 2003 and reopen in 2006. This was a large historic building which needed modernizing. We live in a time with many regulations – monumental, environmental, European, local. Then there were a lot of complications, asbestos for example. The remodeling of the Rijksmuseum has been shaped in a fun-

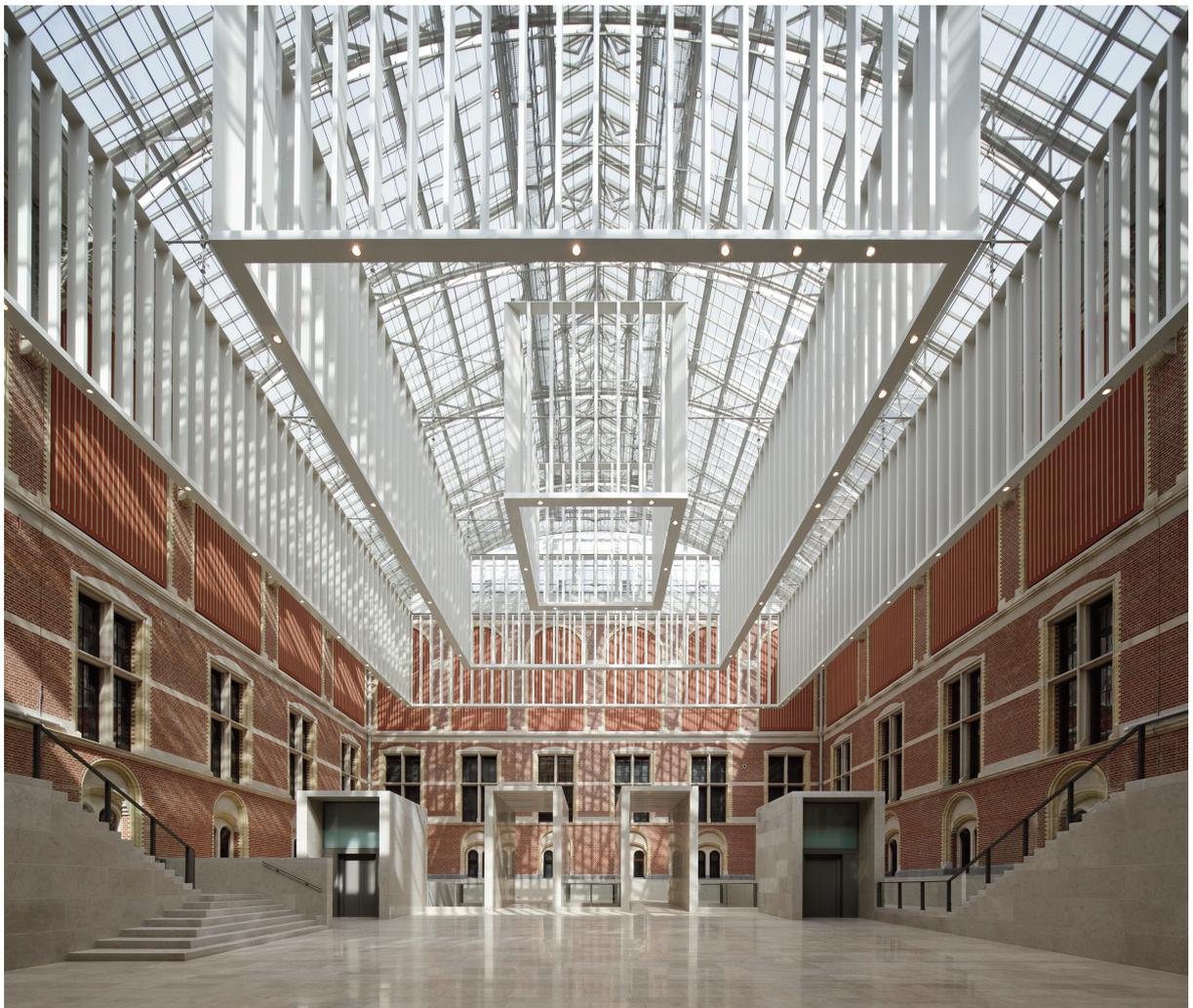


1. Rijksmuseum. Photo: Iwan Baan.

damental way by Amsterdam's cycling lobby. The architect Pierre Cuypers was compelled by the city government to design the museum around the road that would lead out into the southern suburbs. As a result, the museum's ground floor consists of two large courtyards separated by a central passageway which functioned as a cycle way. That means that it is only at first floor level and above that visitors can walk uninterrupted from one side of the museum to the other. At the outset of the project, the museum decided to eliminate this eccentric inconvenience and close the passageway. So that the space it occupied could become a new main entrance. However, cyclists are a kind of holy cow in the Netherlands, and cycling is a very emotional subject that shows the Dutch character at its optimum. The passageway is being kept open for cyclists for sentimental reason, because it is so nice.

The courtyards transformed into the new atrium

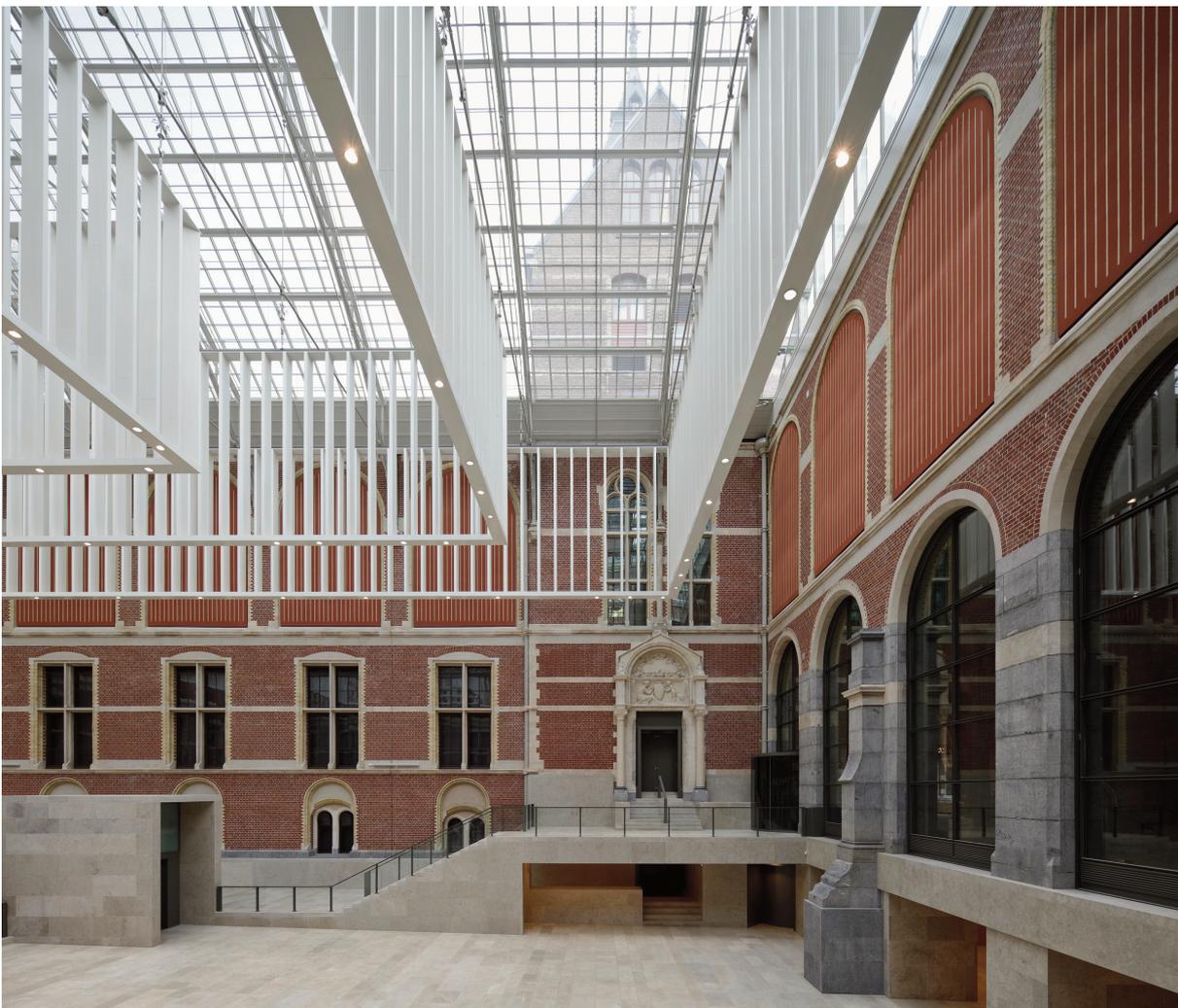
This disappointment was a creative challenge for the architects of the transformation. From their analysis of the museum, Cruz y Ortiz came to the conclusion that the most important element of the Rijksmuseum had become the passageway. This passage functioned better as a gateway than the museum did as a museum. The new entrance became one of the most important modernizations of the building. In the past, visitors entered the museum via the two small towers on



2. Atrium West. Photo: Pedro Pegenaute.

Stadhouderskade. Cruz y Ortiz now proposed the radical relocation of the entrance to a spacious entrance square. This square was to replace the museum's two inner courtyards, resulting in a single large new square. Over the years, the inner courtyards have been crammed with small buildings which have been removed to make way for the entrance square. New cellars under the inner courtyards and around the museum compensate for the lost space. Its solution was to dig down in order to link the separate halves of the museum by means of a new atrium that extends beneath the two courtyards that flank the passageway. What Cruz and Ortiz has done can be compared with the way that M.P. Pei linked the two wings of the Louvre with an underground atrium beneath his glazed pyramid. The concept of an atrium functioning as a distribution station was actually introduced by the Louvre. If you receive the crowd with care in the first instance, it will automatically create more peace and quiet further on in the galleries. People are entitled to a break and that need is met in the atrium and in the transitional areas. A museum requires spaces without art or decorative distraction in order to neutralize your view, so that you can absorb new experiences.

Ironically, with its new entrance the new Rijksmuseum is more generously spacious than the Louvre. This is the main reason of the length of time the project took. The atrium is a vast space, and excavating from underneath the museum in the Amsterdam loose, waterlogged soil was a major feat of technology as well as design. The Rijksmuseum rests on 8,000 heavily laden wooden



3. Atrium towards Passage. Photo: Pedro Pegenaute.



4. Passageway. Photo: Pedro Pegenaute.

piles. To build the cellars, it was necessary to remove not only the buildings, but also the piles on which they rested.

With the gentle sloping foyer that continues under the passageway to the Grand Café and the museum shop on the east side, the atrium has become a great welcoming space. Every facility of importance to a modern museum will be found here: information- and ticket booth, cloakroom, toilets, restaurant and shops. Here we are face-to-face with a monument within a monument. The slender security gates made from Portuguese natural stone Gascogne Azul provide an elegant welcome to the visitor. Natural stone staircases blend in with the nineteenth-century façade. It is striking that the new interventions are so logical and natural that they hardly attract attention. The natural stone floor consists of a *mélange* with a refined composition of colors; the visible tints are light brown and even blue. Both sides of the atrium are adorned by two white sculptural ‘chandeliers’, which break up the enormous scale of the space and fulfill the dual role of enhancing the acoustics and illuminating the space. Underneath the atrium is the intimate auditorium that can be reached via subtle steps.

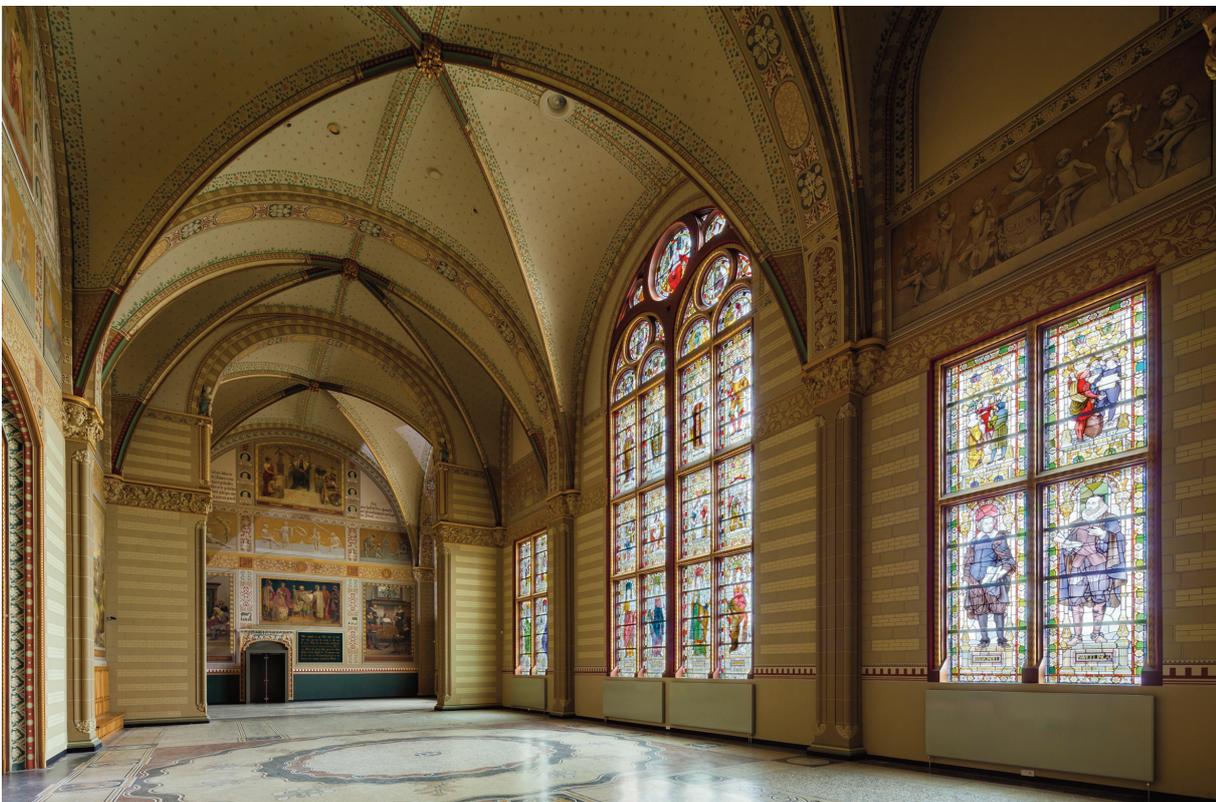
But the most surprising of all is the passageway that represented a desolate tunnel for half a century. With its new paving and lights, it has become a place with potential, due to the details that are more visible now and the panorama over the inner courtyards. The light from the foyer streams into the once-dark tunnel. That was the image Cruz y Ortiz had in mind: a museum with a remarkable inner street. They could picture it: how you would see cyclists and passers-by from the new inner courtyards. Who is looking at whom from here? It would make the museum one of the most exciting in the world. As a visitor you should get the feeling of a space, the architects

foresaw, a hall that is broken only by the passageway cutting through the museum as a sort of foot and cycle bridge. The enormous windows make it part of the entrance hall, so visitors do not experience it as a disruption.

Cruz y Ortiz brought light and air to the heart, following the primary goal of giving the building back to the public. Apart from two additions on the south side, the key has been sought in the heart of the building, on either side of the passageway. There is an entrance that provides the visitor with a warm welcome. So an important correction has been made with respect to the concept created by Pierre Cuypers. He considered placing the entrance in the passageway, where he had two locations in mind, but he bowed to pressure from the city council.

The Main Staircase, Grand Hall, Gallery of Honour and Night Watch Gallery

The Main Staircase, the Grand Hall, the Gallery of Honour and the Night Watch Gallery form a coherent whole. Just a few words about these spaces because they are not new but largely restored in their entirety to its original state, including the canvases, terrazzo flooring and paneling. The Grand Hall and the Gallery of Honour together form the backbone of the building. Visitors can again stroll across the inlaid mosaic floor full of symbols and mythical figures, and let their eyes linger on the painted scenes covering the walls and the stained glass windows with their historical figures. High above is an elaborately decorated vaulted ceiling. The Grand Hall leads into the Gallery of Honour, which makes a completely different impression. Whereas the spacious Grand Hall invites visitors to linger and study the wall paintings, the long Gallery of Honour has one direction and focus: straight through to the Night Watch Gallery. Visitors are led as if in a church to the 'high altar' – the Night Watch. Visitors who resist this temptation and go into the side galleries will find paintings by the great masters of the Golden Age.



5. Great Hall. Photo: Jannes Linders.

Jean-Michel Wilmotte

Just as radical as this architectural intervention is the new way that the collections are displayed. The museum opted for a mixed installation, combining the collections of different art forms such as paintings, glass and ceramics, silver, costumes, weapon and furniture. It is no longer the object or the material that determines the arrangement. It is about the meaning of each object as part of a larger chronological story. Art and history should be presented as an intertwined whole. The Rijksmuseum is showing Netherland's most precious treasures, from the Middle Ages to the days of Mondrian and beyond. Visitors should be led on a chronological route which would give them an impression of the tastes and styles of different periods. This is our way of giving our visitors a sense of beauty and an awareness of time.

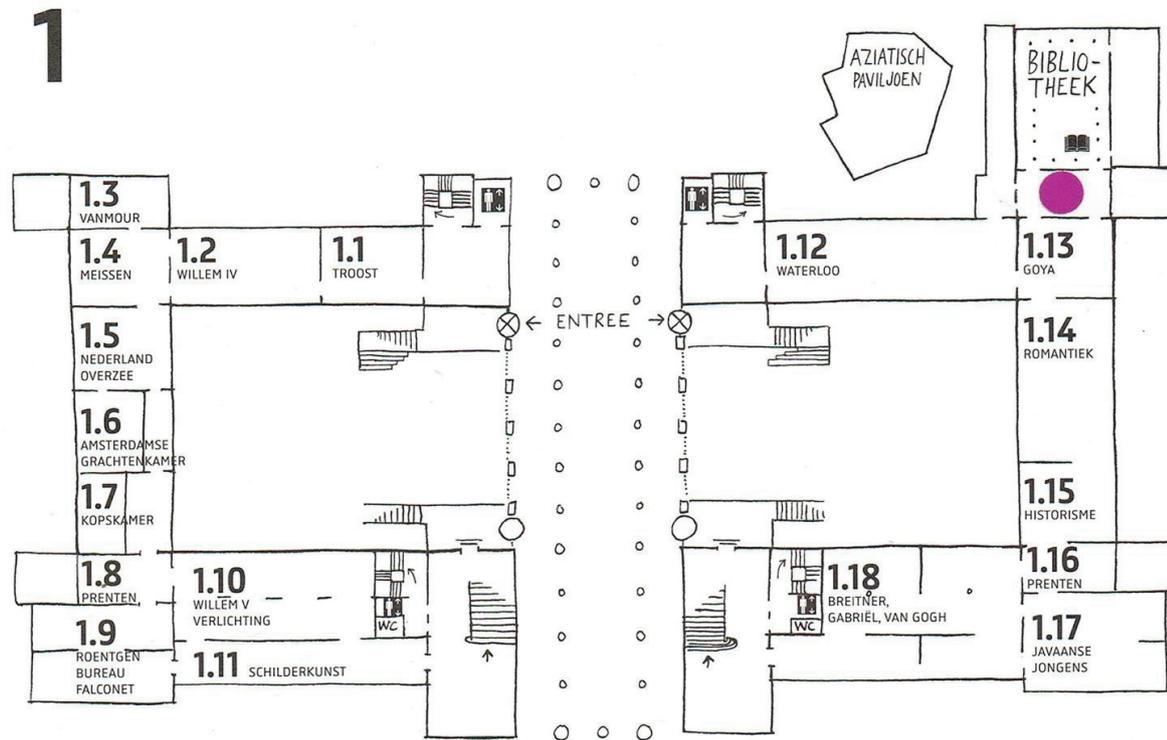
The new installation has been designed by the Frenchman Jean-Michel Wilmotte. He is often referred to as the master of the display case, which is one of the reasons why, in 2004, he was selected to carry out the refurbishment of the Rijksmuseum. Wilmotte created the transparent show cases and he has treated the vaulted rooms with sensitive restraint, painting the walls in rich colors, dark for the medieval rooms, and getting lighter as the centuries pass.

The Asian Pavilion

Cruz y Ortiz has been responsible for not only the atrium, but also the new galleries for the museum's Asian collections and the Entrance Building. The collection of Asian art fell outside of the chronologically presented art in the museum, so a separate and independent wing should be designed. This new natural-stone Asian Pavilion is placed in a shallow pool on the south side of



6. Gallery of Honour. Photo: Iwan Baan.



7. Map 1st floor Rijksmuseum. Drawing: Jan Rothuizen.

the museum. The irregular-shaped, two-story structure, with its walls of pale Portuguese stone and glass, stands out against the red brick walls of the main building. It is characterized by many oblique walls and unusual sightlines. The pavilion is linked to the main building via a ground-level passageway.

The museum's rich collection of Asian art is harmoniously presented in the 485 square-meter space, with approximately 350 objects on display. The pavilion is part of the garden design where it is integrated as «folly» or «objet trouvé». A jewel is what Cruz y Ortiz has devised, with galleries above and below ground and alcoves for kimonos, temple cloths and statues. The atmosphere inside the white Asian Pavilion is light, of an almost Zen-like quality.

The Atelier Building

The Atelier Building opened in 2007 as the first structure that Cruz y Ortiz completed as part of the Rijksmuseum renovation. It is intended for the preservation and management of Dutch cultural heritage, and is home to a state-of-the-art center for restoration and conservation, scientific practice, research and education. It accommodates all restoration departments of the Rijksmuseum, the University of Amsterdam and the Netherlands Cultural Heritage Agency.

Covering a surface area of more than 9,000 square-meters, the Atelier Building merges a new structure with an existing building designed by Pierre Cuypers.

Functionality was paramount in the building's design. The unusual 'zigzagging' roof structure, the glazed northern elevation, and the angled, triangular windows in the side wall ensure that only northern light is admitted, protecting the works that are being restored from direct sunlight.

The Entrance Building

On the opposite side, between the Cuypers Villa and the Drawing School, Cruz y Ortiz have placed another small building – the new service entrance, offering access to the museum via an underground passageway. This building is also the entrance to the ‘Energy Ring’, a facility crucial to the museum’s operation. The new, nearly 500m-long tunnel around the building houses all the technical facilities: the climate control system, electronics and security.

The Garden as the new «outdoor» museum

The Rijksmuseum starts before the entrance. Since the reopening, the garden has become a green outdoor gallery of impressive proportions of 14,800 m² where a special part of the collection is permanently displayed. The gardens surround the Rijksmuseum and feature several of the original formal garden styles, as well as restored classical statues, fragments and ornaments of historic buildings from the Netherlands. More recent national heritage objects such as post-war playground equipment by architect Aldo van Eyck, a 19th-century greenhouse with ‘forgotten’ vegetables, but also a fountain, a water artwork designed by Jeppe Hein are newly added elements. Although the garden is very much part of the museum, it is also a twenty-first century city park. Everyone is welcome here, to buy an ice cream at the former tea house, have lunch on the terrace, play around in the fountain and enjoy the garden.

The Philips Wing

The Philips Wing is currently being renovated to turn it into a space that will hold major exhibitions. A Friends Room is also being added, along with an à la carte restaurant featuring an outdoor terrace on Museumplein. Architects Cruz y Ortiz is responsible for leading the design. The Philips Wing will be opened in late 2014.

Cruz y Ortiz

I would like to conclude the first part of my lecture with a tribute to Cruz y Ortiz. Their architectural style is reputed to be deferential, possibly restrained. They do not like ego-tripping, they are bringing a tribute to the monument the way it is. They did not look too closely for the contrast or even the conflict with the existing architecture. Ultimately, the building is secondary to the art on display. According to Antonio Cruz, the restoration entailed more than the replacement of Cuypers’ decorations: « I prefer to describe it as recuperation, recovering the architectural qualities of his building as a whole.» The Spanish architects have done everything they could to bring back the sense of light and space. Without seeking too great a contrast between old and new, Cruz and Ortiz nonetheless had no desire to blend anonymously into the building. How successful they have been is clear from the Atrium. This new space is their masterpiece. The changes are unmistakably modern but at the same time they bring the building back. They succeeded completely.

The Rijksmuseum Research Library

The Rijksmuseum Research Library is situated in the west wing of the main building. It can be reached at the 1st floor after passing through the first 19th century gallery.



8. Library Hall. Photo: Iwan Baan.

The library is an academic art history library maintaining a constant, high-standard acquisition policy since 1885. The main goals are the provision of factual information to support the Rijksmuseum's mission, and the expansion of the library's position as an academic art history library of national significance. The library aims to keep the quality of the collection at a high level and to maintain it as well as possible, to fill in gaps and to guarantee access to the information available, improving it where possible.

The library's collection profile is in line with the various Rijksmuseum collections. The original core of the collection is the history of painting, prints, drawings, photography, the applied arts and sculpture in Western Europe from the Middle Ages to the 20th century. The library pursues a collection policy aimed at comprehensiveness in these areas. Other key areas are the history of Asian art, collecting (catalogues of collections), restoration and conservation and artists manuals

The Rijksmuseum Research Library and the Department of Prints and Drawings are both responsible for the collection of books containing original illustrations. Books with original photo illustrations are also jointly managed.

Access

For the first time in history the general public will get access to this part of the museum. The library will not only be in terms of its overall impression the closest to the architect's conception, but also in terms of its use.

The restoration of the Great Library Hall is part of the concept of the New Rijksmuseum. This means that the alterations that were made in the past were reversed and the original features, which were still largely discernible, properly restored.

Since 1923 the museum building as well as the decoration underwent profound changes with modifications and over-paintings. The library is one of the rooms with a representative amount of authentic decoration that is restored. Its decoration and functional elements lead together to one harmonious piece of art in contrast to other European art-library buildings of that time.

In the general composition of the rooms, Cuypers followed the concept of three clearly separated sections. His plans included the reading room, as well as a stack room for books, and facilities for staff and administration. But Cuypers paid the most attention to the book repository. The reception is an impressive 20-meter-high rectangular book hall. It has a footprint of 11 by 17 meters. At the southwest side a forged helical stair connects the three levels of the room. Iron columns support the galleries. A glass barrel vault, which extends over the whole length, naturally illuminates the repository. Three drawn-out round-arched windows on the southern side spend additional daylight. Initially, Cuypers planned 88 bookcases that encircle the hall on the galleries, which offers space for about one kilometer of books. His compositions with several floral decorations and plaited iron holders underline the intention not only to store the largest possible number of books, but also to put them into a representatively designed frame. The architect paid attention to every detail. The books being stored on the walls of each gallery as well as the decoration becomes part of the *Gesamtkunstwerk*. In this hall of printed knowledge meet science and art inside the Rijksmuseum. Thanks to the profound reconstruction, this idea can be perceived once again.

Features that are now seen as delightfully old-fashioned, such as the reading's room glass roof, were the height of modernity when the library opened. People could read by daylight in-

stead of flickering gaslight. In 1885 the reading room became the first public space in Amsterdam fitted with electrical lighting. The present solution is permanent artificial lighting that mimics daylight.

There is no doubt that there are rapid technological changes in academic libraries. Massive changes in the area of research as well as knowledge production or publishing are influencing the way of research. New forms of information retrieval emerge as well as new ways of learning. The focus is transformed from collection to connection and storage to access. Modern library services should support knowledge creation rather than its consumption. The library itself was built around the needs, wishes and desires in a future scenario, where books are enrichment to society and culture.

What kind of services will the Rijksmuseum research library be able to offer under the given circumstances? How does a reading room function as a show room? Is it possible to combine the needs and responsibilities of a research library with the ones of an exhibition room inside a museum? Is Cuypers' intention of 1885 feasible in a museum that is expecting more than two million visitors per year? We took advantage of an offer by the architecture historian from Berlin, Melanie Vogel to investigate the requirements of a research library back in the 19th century as well as nowadays and how they were transformed into the totally new challenge of fitting into a museum. Her survey brings to the surface the differences between the ideal situation as we had envisaged and the actual situation after the opening. The following discussion is mainly based on her critical observations which will be published this winter in the German art libraries journal AKMB Magazine and in a different version in Art Libraries Journal.

Vision

According to the Rijksmuseum's vision the reading room in the Great Library Hall is intended for visitors who, inspired by what's on offer in the museum, want to go into further detail on the history and art of the Netherlands and elsewhere. Museum visitors are welcome to look something up or linger to enjoy their visit a little longer. There is no doubt that it is a unique experience for visitors of the Rijksmuseum to get a look inside the Great Library Hall. The rich decor and iconography of the room speaks for itself. Already the Rijksmuseum's five earliest guides from 1887 referred to the library hall on their maps. Annual reports from 1886 expressed the royal decision that the Rijksmuseum library consists of one great room that should be open to the public. In the reading room itself Cuypers made its purpose well clear. One of the cartouches on the west side of the hall reads:

– hier is Wetenschap der kunst een zaal gewijd.

Which can be translated as: here the science of art has a dedicated room.

Besides the decorative aspect, Cuypers' library fulfilled the requirements of a research library of that time. The reading room provided enough space for the books in one repository, the additional study room gave scholars a decent place to work. Technical facilities of that time were also included in the design. A flexible and format-suitable system for the storage of the books enabled them to be arranged by size without any loss of space. For protection against dust, bugs and light, felt pelmets were fixed onto each shelf. The reading room was well-illuminated by natural light through a glass barrel vault extending over the whole room. Three very broad round-arched windows on the southern side of the room provided additional daylight.



9. Reconstruction of the decoration in the Library Hall. Photo: Rijksmuseum.

After the reconstruction of the reading room, finished in 2012, nearly all of Cuyper's original designs can be found again in the library hall. The illumination of the room received additional support from electrical lights and the new desks are generous of proportion, wireless, provided by plug-in sockets for laptops, and lit by task lamps.

The main question that concerned us is basically what are the demands to a research library at the beginning of the 21st century? Is it possible for this art library that is put into this 19th century look to address the needs of its modern scholars?

Libraries in general are still in a transformation from print to electronic media. The 15th and 16th century scriptoria were significant sources for new editions in electronic form. The staff has to become competent adviser in terms of the use of electronic information media as well as the prints. The so called hybrid library has to offer this media mix. But there is no doubt that the printed book will remain a handy analogue medium of great interest. A large audience should explore the fascination of book culture in an attractive surrounding. The Rijksmuseum research library with its Great Library Hall as a cultural monument is an ideal place to connect people with the fascination of book culture. But how can the important services of a modern research library be integrated with the new aspect of the show room?

Program of Requirements for the Library

In 2011, I formulated the final version of the 'Program of Requirements for the Library', in which I differentiated between three user groups: the museum visitor interested in further information, the external scholar, and the scientific staff. The museum has also an educational function. Its li-

brary plays an important part in the knowledge transfer. Besides offering the ordinary services for researchers, the library should mainly address the first group –the museum visitor– by providing easy access to information on the museum and by serving as a meeting place, where visitors can ask specialists about the collection. Thus, for instance the easy accessible reference books on the ground floor should be pre-selected according to the actual works on display in the museum. But it is not only about providing information, but also offering a framework for education in terms of interior and furniture. It should facilitate work in groups, discussions and joint development of ideas in order to promote communication instead of mere consumption. Large tables, sufficient chairs and their placement shall support this aspect. I demanded two large reading tables with 25 chairs and sockets for electronic devices and two additional large tables including chairs to guarantee 36 chairs for educational programs.

The first experiences since the opening of the Reading Room

After almost a decade of reconstruction and renovation the Rijksmuseum Research Library reopened on April 23th 2013, only 10 days after the official opening of the museum. The largest art research library of the Netherlands has become accessible to the general public during seven days a week from 10am to 5pm. An average of 6,000 on weekly days to 10,000 visitors on Saturdays and Sundays are eager to explore the museum as well as its unique reading room. By the end of 2013 the Rijksmuseum received over 2,3 million visitors, of which almost 45,000 visited the library's reading room.

The architect Pierre Cuypers made it well clear on the outside of the museum building that there should be a separate entrance to access the art library. A relief above the entrance on the northwestern side of the building refers to the rooms hidden behind with the inscription 'Bibliotheek'. Unfortunately this former separate entrance has not been re-opened again. As a result, every visitor including scholars has to take the main entrance. Without an appointment one must stand in a long line to get into the building. For security reasons one has to line up again for the cloakrooms then and afterwards for the ticket office.

Immediately after entering the reading room one experiences an atmosphere very different from the galleries. There is some noise of visitors chatting about the wonderful room, taking pictures or even talking to beloved ones at home on their mobile phones. While most of them experience the Great Library Hall as an impressive exhibition room reflecting Cuypers' 19th-century design, some approach the service staff and inquire further information. In the first weeks each visitor entering the reading room was meant to be approached by library personnel for a short introduction on the room and its collection. This led to noise and constant chatting in the reading room and neglected the needs of the academic library user.

For those visitors who just want to experience the atmosphere of the Library Hall it seems possible to open it only on the mezzanine level. The architecture could be assimilated and transferred into a show case. The public would get access to overview the whole reading room just like one large exhibit without interfering with the scholars. Of course the experience of wandering around the hall of books on the ground level would get lost as well as the accessibility for interested museum visitors. A more suitable solution might be to allow in-depth researches to use the adjacent study room of prints, drawings and photographs for their studies.

The number of working desks inside the library hall seems to be enough. We almost never experienced that all 10 tables would be occupied by the average number of 25 scholars. But then there would be the possibility to use the attached study room. The priority of this room is to examine the prints, drawings and photographs. The original concept for the library intended



10. Reading room in the Library Hall. Photo: Frederik Balhuizen.

this consultation room also for scholarly research due to its ideal lighting conditions and calmness. Since this room does not belong to the library, but has been transferred to the prints and drawings department, one needs the permission to work there.

In terms of services offered to the user, there is a computer to perform research in the library catalogue right at the information desks of the staff at the room's entrance. Materials circulate from the stacks to the reading room at six intervals, being requested through an automated call slip feature via our online catalogue or one fills in a form. In order to use the library's catalogue, the museum's website and databases free Wi-Fi access to the internet is offered for one's laptop. For consulting digital resources including subscribed and restricted outside digital resources, such as fully searchable databases as JSTOR and Art Index, 30 iPads are available for the user on request.

To serve the general public, we even made available about 50 children's' books on art and history in the reading room. Besides a few thousand reference books and recent issues of about hundred periodicals on the shelves, most books are stored in the extensive depots situated in the building's basement. Getting a requested book involves long ways for the staff. It is also the staff that is in charge of making copies or scans being requested on forms. The library holds one color copy machine and a bookscanner, both not directly available to the user. The intention is to keep the library hall as empty as possible for the precise reason of maintaining the original ambience of the authentic 19th century. The special function rooms for copying, scanning and microfilm are situated in the basement, immediately under the reading room.

Nowadays one might find much more museum visitors in the library hall than scholars. However, the number of scientific library users did not decline in comparison to the time before the reading room in the Great Library Hall opened its doors. But it appears that for the benefit of the reading room becoming a period room the original function of the library suffered as a place for research.

After a few weeks some changes in the concept were introduced as well as new rules implemented: Visitors were no longer allowed to take pictures from the ground level between the reading desks. The library staff no longer approached each person entering the room in order to avoid noise. In addition to the already existing electronic museum app, printed information material on the library were planned to be distributed in front of the entrance of the library hall instead. On both front doors on the ground level signs were attached announcing these rules. To regulate the heavy inflow of museum visitors into the reading room a door bell was attached to these doors.

Melanie Vogel concluded that this library is more designed as an icon in the local community. The architecture is fixated on the classic book-dominated library of the past. Because of its position inside thenational museum there seems to exist a conflict between the educational and the scholarlyneeds. While the novel approach favors communication and rather addresses the museum visitor, the scholars have to cope with noise and flurry. It appears to be a constant struggle to achieve the specification of a modern research library and being a cultural monument at the same time. This problem has been recognized by the direction of the museum. Its implementation is a dynamic process that has to be continuously adjusted.

In 2014, the Rijksmuseum will launch an extensive fellowship program for pre-doctoral students to pursue dissertation research that shows a clear relation to the museum's collections and expertise. The library will again become the meeting place and the research center for the six to ten fellows we hope to welcome every year. The direction will be towards providing research resources and facilitating research, thus strengthening international research on Dutch art.

Facts & figures

- The renovated Rijksmuseum displays over 8,000 artistic and historical objects that tell the story of 800 years of Dutch history, from the year 1200 right up to the present.
- The walking distance through the 80 galleries at the museum is a total of around 1.5 km.
- The entire Rijksmuseum collection, including drawings, prints and photos, consists of around 1,000,000 items.
- The museum will have the capacity to welcome between 1.5 – 2.0 million visitors each year. From April 13 until December 31, 2013 the museum received over 2.3 million visitors, of which 45,000 visited the library's reading room.
- 8,000 objects of art & history
- 800 years of Dutch history 1200-2000 AD
- 80 rooms
- Overall surface area: almost 30,000m²
- 12,000m² exhibition space
- 1 restaurant and 2 cafés: 500 chairs
- 300m² shop
- Length of walking space museum: 1,5 km
- Atrium: 2,250m²
- 5.4km books in the museum's library
- 14,418m² garden
- Total costs: 375 million euros (financed by the Ministry of Education, Culture and Science and the Rijksmuseum itself)
- Sponsors: Founder Philips, main sponsors BankGiro Lottery, ING en KPN

Literature

- BOER-VAN HOOGEVEST, C. de (2013): «Reconstruction of the Cuypers floor in the entrance hall», *The Rijksmuseum Bulletin* 61 (2013): 65-82.
- BOOZ & COMPANY (2013): *Rijksmuseum grand national product: the economic value and impact of the new Rijksmuseum*. Amsterdam, Rijksmuseum.
- DELVIGNE, J.; HEIJ, J. J. (2013): «Rehabilitation for Georg Sturm», *The Rijksmuseum Bulletin* 61 (2013): 25-63.
- DEROO, W. (2013): *Rijks museum* [concept Irma Boom]. [Amsterdam]: [Rotterdam]: Rijksmuseum, nai010 publishers.
- DIBBITS, T. (2013): «Taco Dibbits: the reinventor; [interview by Julia Delves Broughton]», *Christie's*, June-July (2013): 35-36.
- HUISMAN, J. (2013): *The New Rijksmuseum: Cruz y Ortiz architect*; [transl. from the Dutch and ed. Christine Gardner; drawings Cruz y Ortiz architects]. Rotterdam, nai010 publishers.

- JONG, C. W. de; SPIJKERMAN, P. (2013): *The New Rijksmuseum : Pierre Cuypers and Georg Sturm exonerated*. Naarden, VK Projects.
- KOOT, G.-J. (2013): «Bibliotheek Rijksmuseum nu zelf ontsloten» [interview by Marieke Kramer and Ronald de Nijs], *InformatieProfessional*, vol. 2013, no. 3: 16-20.
- MAANDAG, B. (2013): «Het nieuwe Rijksmuseum», *Smaak*, vol. 13. Den Haag, Rijksgebouwendienst.
- MENTZEL, V. (2013): *Rijksmuseum*. [Amsterdam, Rijksmuseum].
- MEURS, P.; THOOR, M. T. (2013): *Rijksmuseum Amsterdam: restoration and transformation of a national monument*. Delft, nai010 publishers; ©MIT, Faculty of Architecture and the Built Environment, Delft University of Technology.
- PIJBES, W. (2013): «Transforming the Rijksmuseum», *The European Fine Art Fair: TEFAF Maastricht 2013*. Helvoirt, TEFAF: 16-25.
- (2013): «Dutch courage: Wim Pijbes Dutch director of the Rijksmuseum talks to Michael Halle», *Apollo*, no. 609 (2013, March): 72-77.
- REYNAERTS, J. (2013): *The building as work of art*. Amsterdam, Rijksmuseum.
- SPAANS, E. (2013): *Rijksmuseum guide*. [Amsterdam] Rijksmuseum.
- VOGEL, M. (2013): «Alles neu? Die Forschungsbibliothek des neuen Rijksmuseum Amsterdam im historischen Gewand: Kann das gut gehen?», *AKMB News*, vol. 19, no. 2: 19-24.
- (2014): «The new Rijksmuseum library Amsterdam, how a 21st century research library became an exhibition room», *Art Libraries Journal*, vol. 39, n.º 1: 24-28.

Un nuevo espacio para el diseño en Barcelona: Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona

Albert Díaz Mota

Responsable del Centro de Documentación

La relación existente entre Barcelona y el diseño es intensa y lo es desde hace mucho tiempo. Buena prueba de ello es el notable número de profesionales, empresas, productos, eventos, editoriales y revistas especializadas, centros de promoción, grupos de investigación, centros de formación y un largo etcétera de agentes relacionados con el diseño presentes en la ciudad y en su historia.

Estamos hablando, en definitiva, de un tejido cultural, profesional y formativo cuya actividad ha acabado generando un notable impacto, constatable en la positiva recepción de las empresas como clientes (ICC Consultores, 2009: 17-24), y de los ciudadanos como usuarios del diseño.

El Museu del Disseny de Barcelona

Y es en este contexto en el que nace el Museu del Disseny de Barcelona¹, un nuevo equipamiento del Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona) consagrado a las artes del objeto y el diseño: los objetos decorativos (las artes decorativas), los objetos diseñados (el diseño), los objetos de arte (las artes de autor o las artes aplicadas contemporáneas) y los objetos en proyecto o en curso (la reflexión sobre el rol del diseño en la actualidad).

Pero todo esto no surge de la nada. El Museu del Disseny nace con más de 70 000 piezas (fig. 1), ya que es el resultado de la integración de los cuatro museos que hasta hoy se dedicaban en Barcelona a las artes del objeto: el Museu de les Arts Decoratives, el Museu de Ceràmica, el Museu Tèxtil i d'Indumentària y el Gabinet de les Arts Gràfiques, a los que habría que sumar lo que podríamos llamar el «museo fuera del museo»: la Casa Bloc, vivienda 1/11², un piso-museo visitable, ejemplo de la arquitectura racionalista en la ciudad.

¹ Museu del Disseny de Barcelona. <http://www.museudeldisseny.cat/es> [15/01/2014].

² El piso-museo de la Casa Bloc. <http://www.museudeldisseny.cat/es/exposicion/casa-bloc> [15/01/2014].

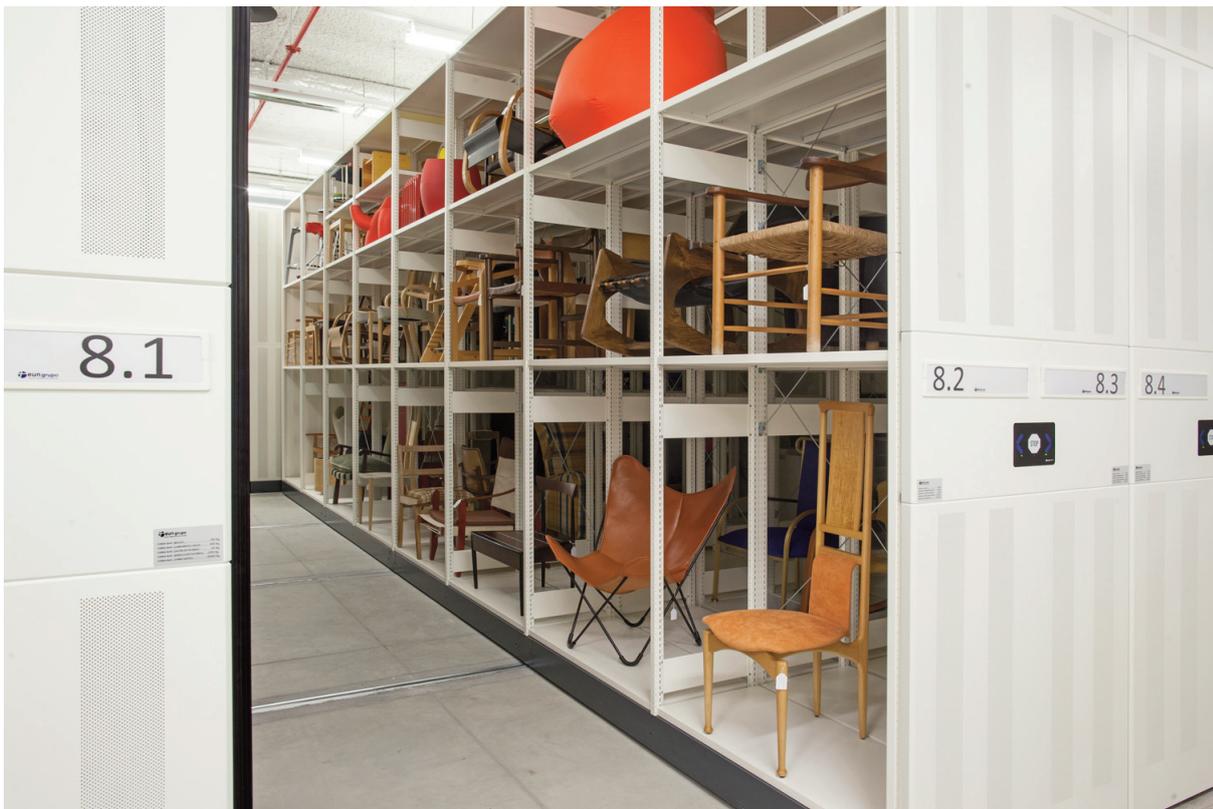


Figura 1. Sala de reserva de las colecciones del Museu del Disseny de Barcelona. Foto: Aniol Resclosa.

Un nuevo edificio para un nuevo museo: el Disseny Hub Barcelona

Para este fin se ha construido un nuevo edificio (fig. 2), pensado expresamente para albergar dichas colecciones: el Disseny Hub Barcelona. Son más de 25 000 m² capaces de acoger, además, otras instituciones relacionadas con el diseño, como el FAD (Foment de les Arts i el Disseny) i el BCD (Barcelona Centre de Disseny), así como servicios de barrio como la Biblioteca Pública del Clot-Josep Benet, e incluso eventos de gran formato, al disponer de un gran auditorio y de una sala con capacidad para más de 3000 personas (fig. 3).

Este proyecto arquitectónico es el resultado de un largo proceso que se inicia el año 2001 con la convocatoria de un concurso internacional, ganado por la empresa MBM Arquitectes (Martorell, Bohigas, Mackay). El proyecto se alargó hasta el año 2008, y las obras, iniciadas ese mismo año, finalizaron en 2012.

Su ubicación en el entorno de la Plaça de les Glòries, considerado un kilómetro cero de la ciudad y un espacio en plena fase de transformación urbanística³, añade un elemento más de novedad, de cambio, al propio proyecto museístico. Se trata de una zona bien comunicada, punto de encuentro entre diferentes barrios. El desnivel topográfico sobre el que se sitúa es aprovechado con una estructura mayoritariamente semi subterránea o subterránea (el 70 % de su volumen cumple una de estas dos condiciones). El edificio apenas emerge al exterior, y cuando lo hace sigue la misma línea y anchura de la calle Àvila, de la que es, a la vez, final y continuación. Por

³ Les Glòries: web del proceso de transformación de les Glòries. Movilidad, estructura urbana, verde urbano, usos y actividades. <http://glories.bcn.cat/es> [15/01/2014].



Figura 2. Edificio Disseny Hub Barcelona, sede del Museu del Disseny de Barcelona. Foto: Lourdes Jansana.



Figura 3. Espacios para actividades y exposiciones en el edificio Disseny Hub Barcelona. Foto: Xavier Padrós.

ello, resulta difícilmente reconocible desde una vista aérea, a pesar de elevarse 14,50 metros y disponer de un gran voladizo.

La cubierta de sus zonas subterráneas ha permitido la aparición de nuevos espacios urbanos: una zona verde, unas gradas y un espacio artístico interactivo⁴ consistente en una iluminación que reacciona al sonido ambiental (fig. 4). Si a todo ello le añadimos los lagos situados frente a la zona semi subterránea, y la propia condición interior de enlace, de avenida, utilizada como tal por los habitantes del barrio, nos encontramos con un edificio que ha contribuido a la mejora de la calidad del entorno en el que se ha situado.

La construcción del edificio configuró la base estructural que debía facilitar la imagen homogénea del conjunto. A partir de aquí se decidió que el diseño de cinco de las zonas interiores del mismo fueran realizadas por diferentes equipos técnicos, y con ese objetivo se convocaron una serie de concursos de ideas. Los espacios escogidos para ello fueron las oficinas, las salas de reserva de las colecciones del Museo, los talleres didácticos y el centro de documentación. Esta decisión facilitaba la participación del personal del Museo en su definición y diseño.

El Centro de Documentación del Museu del Disseny

Tanto en la idea original de los sucesivos responsables del proyecto del Museo como en el imaginario colectivo del sector del diseño en Barcelona, el Museu del Disseny ha ido siempre acom-

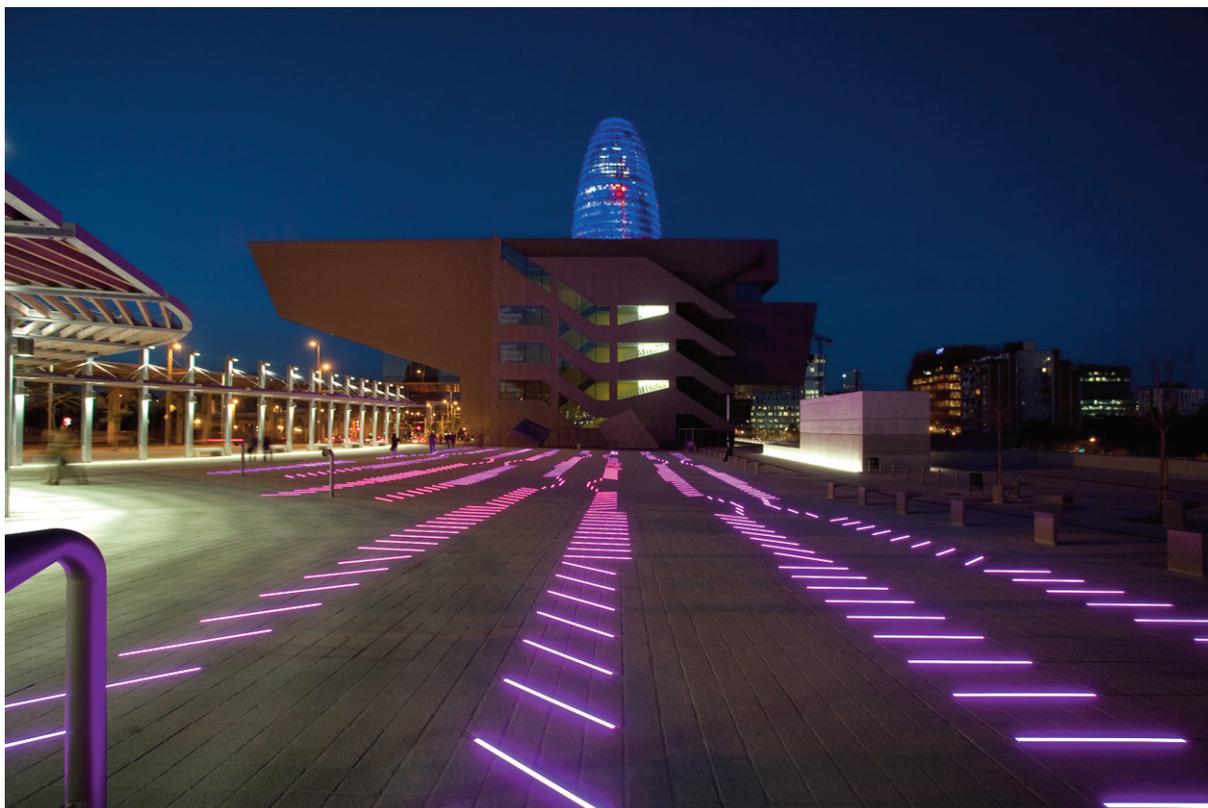


Figura 4. *BRUUMRUUM!* La instalación interactiva de David Torrents & artec3 con la colaboración de LEDsCONTROL, ocupa una de las cubiertas del edificio. Foto: Lourdes Jansana.

⁴ *BruumRuum!* [vídeo explicativo]. <http://vimeo.com/66142547> [15/1/2014].

pañado de un gran centro de documentación (Serra, 2002). Partía inicialmente de los fondos de las bibliotecas de los museos que se iban a compactar, así como de los archivos que estos habían ido recopilando junto a algunas donaciones. Lo que podía haber sido una biblioteca con una función auxiliar a la del Museo, fue con los años tomando un mayor impulso, que pretendía dar respuesta a lo que reclamaba el sector, y su objetivo ha quedado finalmente definido de la siguiente manera: el Centro de Documentación del Museu del Disseny de Barcelona nace con el objetivo de reunir y preservar información y documentación relacionada con el diseño, difundirla y ponerla al servicio de profesionales e investigadores, con la voluntad de ofrecer un soporte al estudio, la investigación, creación, reflexión, procesos de innovación y crítica especializada.

Su política de colección gira alrededor del objeto, y a través de él encuentra el enlace con el propio discurso del Museo. Se pretende recoger la información y documentación necesaria para facilitar el estudio y la comprensión de los objetos en su contexto original: cómo fueron creados, difundidos, comercializados, usados; cómo han sido contemplados, estudiados y valorados a lo largo del tiempo; las revisiones, adaptaciones o evoluciones que a partir de ellos se han llevado a cabo; aquellos nuevos objetos que han inspirado a lo largo del tiempo, etc. Todo ello complementado con una observación del presente, de la actualidad del sector, así como una mirada al futuro, a las tendencias que han de guiar la producción durante los próximos años, para finalmente dar a conocer los principales procesos de innovación que pueden condicionar al sector en el futuro más inmediato.

Hablamos por ello de contenidos bibliográficos, archivísticos y documentales dentro del mismo centro, con un especial acento en el patrimonio, en la recopilación de archivos de diseñadores, empresas e instituciones relacionadas con el diseño.

La sede provisional del Centro de Documentación

El Centro de Documentación del Museo se inauguró en enero de 2011, entonces bajo el nombre DHUBdoc (Muñoz Benito, 2011). Lo hizo, por tanto, antes de la finalización de las obras del nuevo edificio, en una sede provisional, junto con las oficinas del Museo, también provisionales, y los espacios expositivos del mismo.

Su puesta en marcha, previa a la propia construcción del edificio que debía albergarlo, supuso una oportunidad que había que aprovechar correctamente. Se pusieron a prueba, a escala muy reducida, los servicios, procesos, política de colección, distribuciones de espacios y documentos, tecnologías, dispositivos, mobiliario, etc., que habían sido pensados para la futura sede, permitiendo así modelarlos, corregirlos y reducir por consiguiente el riesgo de error en la futura inversión. Además permitió establecer un primer contacto con sus usuarios potenciales y empezar a crear la que debía ser la futura red de colaboradores.

Con este fin se llevó a cabo, durante el año y medio que estuvo abierto el Centro de Documentación, una exhaustiva recogida de indicadores relacionados con los servicios del centro, su impacto y su gestión. Gracias a ello pudimos llegar a varias conclusiones de utilidad: en primer lugar, que el Centro de Documentación era un servicio del Museo que respondía a una necesidad constatable. Durante los 150 días que estuvo abierto a lo largo del año y medio de existencia se atendieron más de 2000 consultas, y se facilitó el acceso a más de 3000 documentos. En segundo lugar pudimos conocer las características de los usuarios del centro, sensiblemente diferentes a las de aquellos que solemos encontrar en las bibliotecas de los Museos. Diferentes básicamente en dos aspectos, su origen y su tipología, ya que se atendió a una muy alta proporción de usuarios externos (90 %), es decir que no tenían vinculación con el Museo, de los que casi la mitad eran profesionales del diseño, quedando en la otra mitad los investigadores y estudiantes especializados.

Esta experiencia permitió también trabajar adecuadamente en la definición de los futuros espacios, punto de partida para el diseño de sus interiores. Se aprovechó el tiempo para realizar un estudio de casos, una recogida de estándares relacionados con los espacios bibliotecarios y archivísticos, etc. Y se trabajó en un detallado programa funcional que definía, por una parte, diferentes niveles de acceso y de relación de los usuarios con los espacios y servicios (delimitando zonas de uso más y menos intensivo), y por otra parte la relación entre los espacios de uso público (áreas de información, de revistas y novedades, de fondo general, de reprografía...) y privado (zonas de trabajo interno, depósitos, almacenes logísticos, salas de reuniones...).

El concurso de ideas

Finalmente, en febrero de 2012 se abrió el concurso de ideas para diseñar el espacio interior del Centro de Documentación del Museo, contando con la colaboración del CODIC, Col.legi Oficial de Dissenyadors d'Interiors i Decoradors de Catalunya. Se presentaron ocho soluciones, todas ellas basadas en el programa funcional redactado por el propio Centro.

Para el Centro de Documentación, los aspectos más relevantes a valorar eran los siguientes: en primer lugar, y como premisa principal, el espacio debía ser funcional. Si el resultado no conseguía dar respuesta a los usos previstos, todo lo demás carecía de importancia. En segundo lugar, se perseguía dotar al conjunto de una elevada flexibilidad. Si la producción, distribución y consumo de la información y el conocimiento se encuentran en un momento de cambio e incertidumbre, las soluciones arquitectónicas deberían facilitar (o al menos no dificultar) el proceso de adaptación al mismo. El tercer elemento a tener en cuenta era la necesidad de aprovechar todo el mobiliario utilizado en la sede provisional, cuyo proceso de selección ya tuvo en cuenta este destino futuro. En cuarto lugar, y relacionado directamente con la funcionalidad, se esperaba un correcto encaje entre los espacios públicos y privados. Y en quinto y último lugar, y especialmente tratándose de un centro dedicado al diseño, la originalidad era un detalle que no se podía dejar de lado, y se esperaba por tanto que el espacio final tuviese además un carácter reconocible.

En junio de 2012 el proyecto fue finalmente adjudicado a la empresa Gesob (José Luís Gil, Irene Picardo, Pau Sierra), con una solución que ponía el acento en la funcionalidad y la flexibilidad, sin dejar de lado los demás requisitos (fig. 5).



Figura 5. Imagen renderizada del proyecto de diseño de interiores para el centro de documentación del Museu del Disseny. Cop. GESOB.

Un nuevo espacio para el Centro de Documentación

El resultado final responde a la voluntad de conseguir que los usuarios dispongan de un lugar de estudio y consulta privilegiado, lo más amplio y agradable posible. A esta sala se accede a través de un corredor que hace la función de transición entre el vestíbulo exterior y el propio Centro, y que sirve además como espacio expositivo. Una vez dentro, toda el área pública pivota sobre un mostrador que ejerce de punto central organizativo, de información, referencia y control. Desde aquí, el usuario tiene una percepción clara de todo el espacio y los recursos disponibles: una sala de consulta de 389 m², con más de 40 puntos de lectura, que ofrece libre acceso a 628 metros lineales de información bibliográfica especializada; 110 m² destinados a facilitar la libre consulta de revistas del sector (fig. 6), y una pequeña área de reprografía.

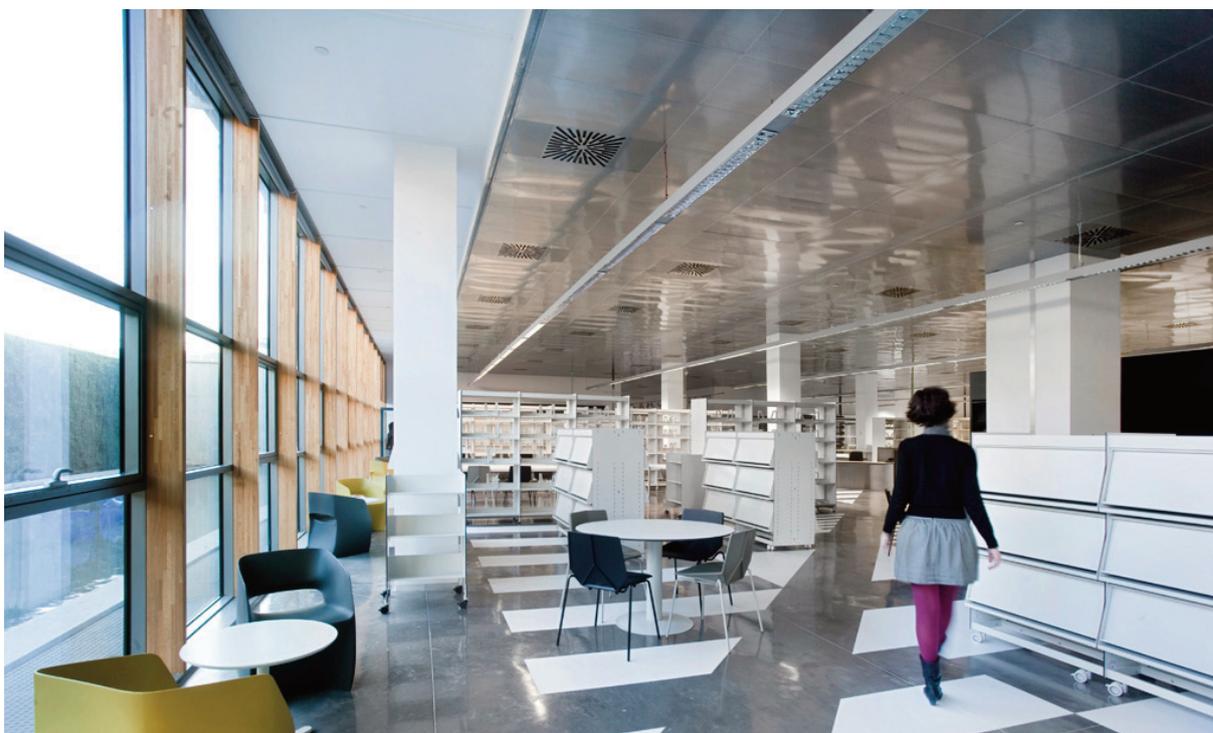


Figura 6. Área de revistas y novedades del nuevo Centro de Documentación del Museu del Disseny. Foto: Xavier Padrós.

Como elemento singular, el pavimento de la sala de consulta ha sido pintado con unas franjas blancas paralelas, formando un dibujo irregular que mantiene, no obstante, la semejanza con un paso de cebra. Esta intervención decorativa que atraviesa la sala de consulta, pasando por el mostrador central, se inicia ya en el vestíbulo y de alguna manera «conduce» a los usuarios a su interior, trasladando además al visitante la idea de «espacio público», abierto y accesible.

El libre acceso al mayor número de fondos disponible era una premisa básica para romper con la situación, demasiado frecuente en instituciones museísticas, de atesorar importantes fondos bibliográficos especializados para luego limitar enormemente su consulta. El acceso directo a libros y revistas facilita no sólo su consulta, sino también su descubrimiento y relación con otros documentos. Otras barreras al acceso eliminadas han sido la cita previa, la ausencia de servicio de préstamo y los horarios limitados. Todos los esfuerzos destinados a la recogida, tratamiento y conservación de la documentación deberían ir acompañados de una dedicación similar que persiga conseguir su máxima difusión y uso, más aún tratándose de instituciones públicas.

Pero no todos los fondos están a la libre disposición de los usuarios. Los fondos antiguos (libros anteriores a 1950, colecciones de revistas, archivos y colecciones especiales, etc.), se conservan en un depósito de 226 m² equipado con armarios compactos y planeras. Este espacio restringido se encuentra en el fondo de la sala, y está vinculado directamente con las zonas de trabajo destinadas a los técnicos del Centro (97 m²) y con una sala específicamente reservada para la consulta de estos materiales, así como de otros cuya seguridad e integridad es difícil de gestionar. Esta sala, de 67 m² cuenta con 16 puntos de trabajo y una mesa de grandes dimensiones para la consulta de documentos de gran formato. Finalmente, un pequeño almacén logístico facilita la gestión diaria del centro.

En total, 916 m² pensados exclusivamente para conservar y dar acceso a todos los fondos documentales del Museo.

La flexibilidad demandada se ha conseguido gracias a un diseño interior que facilita que las instalaciones eléctricas e informáticas aprovechen las columnas y todos los elementos estructurales ya existentes, sin condicionar al pavimento ni fijar por tanto el mobiliario al mismo. A esto añadimos que las diferentes zonas están separadas mediante mamparas, de manera que, a excepción del área de reserva, todo el espacio restante forma una unidad arquitectónica fácilmente modificable y por tanto adaptable a futuras formas de gestión, acceso y consulta de la información, o a futuros usos o modificaciones de los mismos.

Además, persiguiendo el máximo aprovechamiento de los recursos disponibles, toda la zona de consulta de revistas se ha dotado con un mobiliario fácil de trasladar (mesas y sillas ligeras y sin instalaciones asociadas, estanterías con ruedas, etc.) y una iluminación independiente y graduable, de forma que, en breves minutos es posible convertir esta zona en un espacio útil para la realización de actividades relacionadas con los fondos del centro.

Una de las ventajas de tratarse de un servicio integrado en una institución es la posibilidad de disponer de espacios compartidos dentro de ella. En este caso, formar parte del Museo exime al Centro de Documentación de contar en exclusiva con algunos servicios necesarios, para pasar a compartirlos con el propio Museo. Como ejemplo de ello encontramos los espacios de recepción de documentos, de limpieza y restauración, áreas de descanso del personal, talleres, etc. Más allá del Museo, el edificio Disseny Hub Barcelona dispone también de un gran auditorio y servicios comunes (lavabos, puntos de información, etc.). Todo esto disminuye la presión de necesitar un gran número de metros cuadrados y facilita la gestión de un espacio que acaba estando dedicado exclusivamente a la gestión de las colecciones y a prestar servicio a los usuarios.

La presencia en el edificio de otras instituciones, como la Biblioteca Pública, añade además lo que podríamos llamar espacios de posible colaboración, que dejan la puerta abierta al diseño de actividades compartidas, multiplicando la capacidad de acción de cada centro.

Cambios, traslados y reapertura

El 21 de febrero de 2013, con el proyecto de interiores del Centre de Documentació ya muy avanzado, el FAD (Foment de les Arts i el Disseny), una importante e histórica asociación dedicada a la promoción del diseño, decidió en asamblea trasladar su sede social al edificio Disseny Hub Barcelona. El Museo valoró positivamente la posibilidad de relacionar su Centro de Documentación con la materialoteca o biblioteca de materiales del FAD, llamada MaterFAD⁵, ubicando así en

⁵ Materfad. <http://es.materfad.com/> [15/1/1014].

un mismo lugar ambos espacios de referencia. El Museo ofreció entonces una parte del espacio destinado al Centro de Documentación. En total 230 m² destinados a la consulta de materiales.

Como consecuencia de estos cambios, el proyecto sufrió un severo retraso, y las obras de adecuación de sus espacios interiores e instalación de mobiliario no comenzaron hasta octubre de 2013, teniendo prevista su finalización durante el mes de enero de 2014. El final de las obras marcará el punto de inicio del traslado e instalación definitiva de los documentos, ubicados provisionalmente en diferentes espacios del edificio. Un movimiento complejo, por su magnitud, el carácter patrimonial y frágil de parte de la documentación y la necesaria adecuación y adaptación al nuevo espacio. La apertura pública se realizará a finales de abril de 2014, un año y medio después del cierre de su sede provisional y ocho meses antes de la inauguración del Museu del Disseny, prevista para diciembre de 2014. A partir de aquí será necesario recobrar la actividad, recuperar a sus antiguos usuarios y aumentar su número; ampliar sus fondos, especialmente los patrimoniales y afrontar todos los nuevos retos que estén por venir.

Bibliografía

- BCD (2009): *El impacto económico del diseño en las empresas de Cataluña*. Barcelona: Barcelona Centre de Disseny.
- DÍAZ MOTA, Albert (2011): «Centre de Documentació del Disseny Hub Barcelona», *Estudi del Moble*, núm. 13: 33. <http://www.estudidelmoble.com/LinkClick.aspx?fileticket=e13RPLj6XTw%3D&tabid=1860&mid=6383> [15/1/2014].
- DISSENY HUB BARCELONA: [vídeo explicativo del edificio]. <http://www.nueveojos.com/portfolio/edificio-dhub/?lang=ca> [15/1/2014].
- ICC Consultores, *et al.* (2009): *Realidades y oportunidades: el diseño y la empresa en Cataluña*. Barcelona: FAD, Observatorio del Diseño. <http://fad.cat/observatori/wp-content/uploads/2009/04/realidadesyopportunitats-web.pdf> [15-01-2004].
- EL PISO-MUSEO DE LA CASA BLOC: <http://www.museudeldisseny.cat/es/exposicion/casa-bloc> [15/01/2014].
- GIL SOLÉS, Daniel (2011): «Entre arquitectura bibliotecària: fonts d'informació en biblioteques i arquitectura», *Item*, núm. 54: 106-120. <http://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/248526/350896> [15-01-2004].
- ROMERO, Santi (2003): *La arquitectura de la biblioteca: recomendaciones para un proyecto integral*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcación de Barcelona. http://www.diba.cat/biblioteques/documentspdf/arquitectura_biblioteca_cast2.pdf [15/01/2014].
- SERRA, Catalina (2002): «Debate sobre el centro de arquitectura, diseño y moda», *El País* (Cataluña), 10/2/2002: 19.
- MUÑOZ BENITO, Marina (2011): «La gran biblioteca del diseño», *El Periódico de Catalunya*, 20/1/2011. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/20110120/gran-biblioteca-del-diseno/671890.shtml> [15/1/2014].
- MUÑOZ COSME, Alfonso (2011): «L'arquitectura de biblioteques en el segle XXI», *Item*, núm. 54: 19-33. <http://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/248520/350889> [15/1/2014].
- MUSEU DEL DISSENY DE BARCELONA: <http://www.museudeldisseny.cat/es> [15/01/2014].
- NAROTZKY, Viviana (2007): *La Barcelona del diseño*. Barcelona: Santa & Cole.

La nueva biblioteca del Museo Arqueológico Nacional

Nicolás Pérez Cáceres

Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional se funda por Real Decreto de S. M. la Reina doña Isabel II de 20 de marzo de 1867. La inauguración en el Casino de la Reina, sede provisional, tuvo lugar el 9 de julio de 1871, pero no será hasta el 5 de julio de 1895 cuando el Museo abra sus puertas al público en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales¹, el edificio que ocupa en la actualidad.



Figura 1. Museo Arqueológico Nacional (N.I. RP-2012-09-20). Foto: Fernando Velasco Mora.

¹ Las obras comenzaron en 1866 sobre los planos de Francisco Jareño y Alarcón y concluyeron en 1892 bajo la dirección de Antonio Ruiz de Salces.

Este edificio comenzó una remodelación estructural en 2008 que ha afectado a todo el Museo, y muy particularmente a su Biblioteca, modificando su ubicación, sus espacios y, por tanto, influyendo de manera decisiva en la (re)organización de las colecciones que se ha llevado a cabo.

Resumimos aquí los trabajos acometidos en los dos últimos años, comenzando primero por el proceso global de montaje y organización de la Biblioteca para, posteriormente, presentar sus resultados y los nuevos espacios.

Cierre por obras y almacenamiento de la colección: divide y vencerás

La biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, si bien cerró al público en 2008, mantuvo el servicio para los conservadores y el personal del Museo durante todo el período de obras. Se llevaron a cabo varios traslados internos de documentación y reubicación de personal y despachos. Con todo lo que conlleva. Pero fue necesario, además, dividir la colección para llevar una parte a los depósitos que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte tiene en Alcalá de Henares.

En efecto, mantener la colección completa en el Museo no solo no hubiera contribuido a mejorar el servicio, ya que los tránsitos internos y la accesibilidad a distintos espacios estaba supeitada a las necesidades de la obra, sino que podía suponer un claro y serio entorpecimiento de las labores de los operarios. Hay que tener en cuenta que el número de ejemplares de la biblioteca del Museo Arqueológico Nacional se cifra en unos 130 000 volúmenes. Una colección enorme por tanto, y que además se encontraba dispersa en distintas salas. Así, finalmente y en base a una preselección realizada por los departamentos, permaneció en el Museo toda aquella documentación considerada fundamental o necesaria para documentar piezas, para el montaje de salas y/o para la proyección del museográfico y se embolsó todo lo demás para su traslado a los depósitos de Alcalá de Henares.

El resultado final fue una colección dividida, un servicio de consulta y préstamo en funcionamiento a nivel interno con todo aquello que estaba accesible en el Museo y una gran parte de la colección en el depósito de Alcalá de Henares mencionado, donde fueron llevados 240 *palets*, de 12 cajas cada uno, con monografías, publicaciones periódicas, duplicados, donaciones, materiales de despacho y todo aquello descartado en esta selección de urgencia. Esta documentación no ha podido ser consultada hasta su reciente instalación en los espacios definitivos de biblioteca.

A nivel de catálogo y para el control necesario, se realizaron cambios masivos en el campo *localización* de ejemplares, lo que permitió distinguir qué estaba en el Museo y qué en Alcalá. Algo absolutamente necesario para poder mantener el servicio de préstamo interno previsto en principio.

Comienzo de los trabajos: un problema, dos soluciones

De cara a la reapertura del Museo el primer gran reto del trabajo de biblioteca fue el de programar el regreso del material almacenado en el depósito de Alcalá de Henares, así como reorganizar las colecciones y su ordenación en el nuevo espacio.

El sistema de localización empleado hasta entonces contemplaba la signatura del tipo *n.º de armario / n.º de balda - n.º de orden en la balda*². Esta opción se descartó y se trabajó para disponer por escrito de un manual de procedimiento donde se determinaron las distintas actuaciones

² Por ejemplo: **XIII/2-6**; el libro con esta signatura se encuentra en el armario 13 y ocupa el sexto lugar en la segunda balda.

que se llevarían a cabo por el personal ante los fondos con diferentes características (fondo moderno, fondo antiguo, duplicados, donaciones...) y donde aparecen claramente definidas y diferenciadas las colecciones de la Biblioteca, así como su signatura. Este hecho tuvo una importancia capital en el buen funcionamiento y desarrollo de los trabajos necesarios que se tendrían que realizar –catalogación, proceso técnico, etiquetado RFID, etc.– ya que no intervino sólo el personal interno.

Todo este esfuerzo se ve plasmado en la siguiente tabla:

Tipología	Localización en AbsysNET ³	Características	Signatura
Fondo Antiguo	Depósito Fondo Antiguo	Monografías publicadas hasta 1900	FA00000
Fondo Moderno. Separatas	Depósito	Separatas y monografías con lomo inferior a 3 mm	SE00000
Fondo Moderno. Formato Especial	Depósito	Material librario superior a 55 cm de alto y material no librario superior a 35 cm	FE00000
Fondo Moderno	Depósito	Monografías publicadas entre 1901 y 1959	DP00000
Fondo Moderno	Torreón	Monografías publicadas a partir de 1960	SA00000
Fondo Moderno	Cerchas	Monografías publicadas a partir de 1960	SB00000
Fondo Moderno. Gran Formato	Cerchas	Material librario de gran formato (de 35 cm a 55 cm de alto)	GF00000
Obras de Referencia	Sala Libre Acceso	Diccionarios, enciclopedias, atlas, obras generales...	<i>CDU</i>

Signatura *currens*

Como se ve en el cuadro, se ha optado por la signatura de número *currens* (FA00001, FA00002...; DP00001, DP00002...) para casi todas las colecciones, lo que ha simplificado mucho algunos trabajos. Pero el gran triunfo de este cuadro es, por un lado, tener definido y delimitado perfectamente el tipo de fondo, y por otro, haber asignado el espacio físico a dicha tipología. A partir de aquí fue fácil separar los documentos, racionalizar el trabajo, realizar modificaciones menores, valorar qué espacio sería mejor para según qué formatos, etc.

Esto, importante también para el trabajo del personal interno, fue fundamental cuando se dispuso de apoyo externo⁴. Pudimos concretar, separar y definir claramente las tareas que se asignaron al personal de empresa, que se ocupó del proceso técnico, resignaturación y etiquetado

³ AbsysNET es el programa de gestión bibliotecaria utilizado en nuestra Red de Bibliotecas de Museos BIMUS.

⁴ El proceso de montaje de la Biblioteca se impulsó notablemente por un lado, con la contratación de una empresa para labores de resignaturación, etiquetado, grabación de RFID (sistema de control e inventario de la colección bibliográfica mediante radiofrecuencia) y colocación de publicaciones periódicas y, por otro, con las campañas de catalogación gestionadas por la Subdirección General de Museos Estatales.

de los documentos publicados con posterioridad a 1960, mientras el personal de biblioteca pudo centrarse en las incidencias que iban surgiendo y en el fondo publicado con anterioridad a esa fecha. Esta coordinación permitió no sólo maximizar el rendimiento en ambos casos, sino que facilitó la consecución de objetivos semanales.

El número *currens* es una ordenación fundamentalmente utilizada en depósitos. Permite almacenar los libros y localizarlos en base a ese número plasmado en la signatura (y en el tejuelo) y que normalmente viene marcado por el orden de ingreso. No hay que preocuparse por prever espacios de crecimiento para cada materia, como ocurriría en el caso de tener una colección dividida por contenidos. Además, debido a los problemas de espacio con los que se inició el proyecto, el *currens* parecía la opción más lógica. Sin embargo, es una solución que choca frontalmente con la accesibilidad por parte de los usuarios a los contenidos.

Libre acceso

En efecto, en el planteamiento actual de la Biblioteca se encuentra en libre acceso no sólo la colección de referencia, en este caso ordenada por CDU (Clasificación Decimal Universal), y más de 700 títulos de revistas ordenadas alfabéticamente, sino que está previsto que todas las publicaciones posteriores a 1960, situadas en Cerchas y Torreón, también lo estén. Si lo traducimos a cifras supone gestionar más de 30 000 títulos de monografías a los que el usuario puede acceder directamente⁵. Pero el hecho de que los documentos no estén agrupados por contenidos, sino separados en la secuencia marcada por el *currens*, obliga al usuario a localizar previa y necesariamente los libros en el catálogo.

No ocurre así, como hemos señalado, con las obras de referencia situadas en la sala general de lectura, organizadas y agrupadas en contenidos mediante una CDU levemente adaptada, o con las publicaciones periódicas dispuestas en Cerchas y ordenadas alfabéticamente⁶.

Fondo moderno

En el caso del fondo moderno la fecha elegida para separar el fondo de libre acceso de aquél custodiado en depósito fue 1960. Se eligió por comodidad y por su cercanía a 1957, año en el que aparece la legislación sobre depósito legal, en virtud de la cual se obliga al impresor de una obra a ingresar ejemplares en la Biblioteca Nacional⁷, por lo que su preservación y accesibilidad están garantizadas. Por otro lado, la separación del fondo antiguo y el fondo moderno se encuentra en la clásica fecha de 1900. Lo publicado hasta ese año, incluido, se considera fondo antiguo a todos los efectos, teniendo especial cuidado en su manipulación y limitando su accesibilidad y reproducción.

Colecciones

Hay que mencionar que existen contenidos que han escapado a la organización por *currens*. Es el caso de las ediciones de clásicos greco-latinos, editados tanto por Gredos como por Les beaux

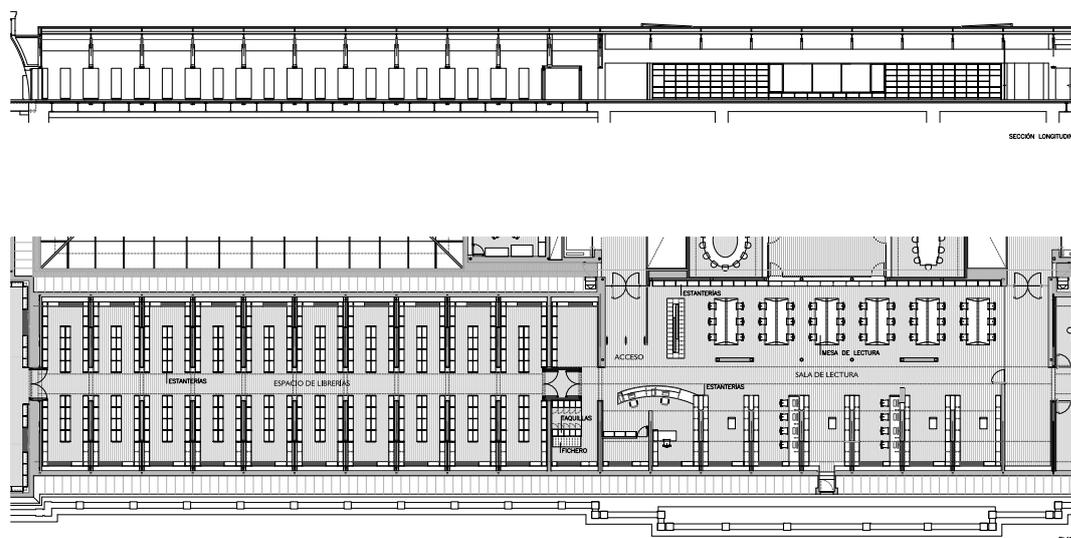
⁵ Si sumamos los ejemplares de publicaciones periódicas, la cifra en acceso directo puede ser de unos 64 000 ejemplares.

⁶ El número de ejemplares de publicaciones periódicas en libre acceso en Cerchas puede rondar el número de 28 000.

⁷ La regulación del depósito legal en España se realizó por medio del Reglamento del Servicio de Depósito Legal aprobado por Decreto de 23 de diciembre de 1957 (BOE número 17, de 20 de enero de 1958). La reciente Ley 23/2011, de Depósito Legal, responde a la necesidad de contemplar los cambios producidos en el mundo de la edición como consecuencia de las nuevas tecnologías y de las publicaciones en red, así como su adecuación al estado de las autonomías. Además, el editor pasa a ser sujeto depositante central.

lettres, colecciones con los suficientes volúmenes y con características destacables y diferenciadoras del resto de la colección –literatura frente a arqueología, arte e historia– como para que se plantearan soluciones alternativas para su ordenación. De haber quedado atrapadas en el número *currens* su dispersión con el resto de la colección no sólo no sería lógica, sino que dificultaría en gran medida su accesibilidad. Así, pensamos que la CDU podía ayudarnos también en este caso y se le asignó una signatura 82CL a lo que le añadimos las conocidas marcas de *Cutter* para su ordenación alfabética interna⁸. Este hecho ha permitido mantener estas colecciones unidas en sala.

Algo parecido ha ocurrido con otras publicaciones como *Corpus Vasorum*, *Catalogue of Greek Coins* o *Roman Imperial Coinage*, entre otras, que permanecen también unidas y accesibles en la sala de lectura.



MINISTERIO DE CULTURA Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura	MAN PROYECTO DE EQUIPAMIENTO DE ÁREAS PÚBLICAS SIN COLECCIONES	BIBLIOTECA
	UTE ACCIONA - EMPTY - MAN FRADE ARQUITECTOS S.L.	PROYECTO DE EJECUCIÓN ABRIL 2011

Figura 2. Plano de la sala de lectura y cerchas. Frade Arquitectos.

Publicaciones periódicas: el gran mosaico

La colección de publicaciones periódicas la forman más de 2200 títulos. Su ordenación anterior era la misma que la de monografías, la mencionada signatura topográfica formada por el número de *armario / balda - orden dentro de la balda*. No había ningún criterio temático o alfabético en dicha ordenación. Así, con esa información fueron embalados los títulos seleccionados para ser llevados al depósito de Alcalá de Henares. Por otro lado, en base a esa signatura se ordenaron en los distintos espacios asignados a biblioteca durante las obras, las revistas que quedaron en el Museo para uso y consulta interna. Sin embargo, posteriormente y aprovechando las revisiones necesarias que se tenían que realizar en todo el fondo, Dirección propuso un criterio alfabético para la ordenación de revistas.

⁸ **82CL HOM** odi, signatura para la *Odisea* de Homero. 82CL (literatura clásica) simplifica la clasificación completa en CDU 821.14-13»08», demasiado extensa y engorrosa para ordenar en estantería o plasmar en el tejuelo.

Dicho criterio, perfectamente lógico para materiales en acceso directo, supuso un verdadero quebradero de cabeza ya que las dimensiones de la colección nunca estuvieron muy claras durante el proceso. No se realizó un cálculo de la colección previo a su embalaje, por lo que, al igual que ocurrió con monografías, hasta el montaje final no se supo si los metros lineales destinados a publicaciones periódicas serían suficientes.

Y había otro problema. Si las cajas embaladas y almacenadas en Alcalá de Henares y las revistas del Museo estaban ordenadas siguiendo un criterio topográfico (*n.º de armario / balda - orden dentro de la balda*), y si además se desconocían los metros lineales que ocupaba la colección título a título, ¿cómo podían ordenarse las revistas siguiendo ahora un criterio alfabético? Hay que recordar que estamos hablando de un volumen total de ejemplares de revistas cercano a los 70 000, y que la parte de la colección almacenada en Alcalá de Henares venía ordenada por un criterio topográfico, por lo que la misma caja podía contener una revista cuyo título comenzara por A y otro por H, por poner un ejemplo. Abrir todas las cajas a la vez era no solo una locura, sino realmente imposible, ya que el total almacenado en Alcalá de Henares era de 839 cajas. No había espacio suficiente para ello en ningún lugar del Museo y, además, hubiera sido algo poco operativo. Por tanto, era absolutamente necesario conocer las dimensiones de la colección título a título antes de proceder a su desembalaje e ir colocando poco a poco a medida que las cajas fueran abiertas, llevando cada título a su lugar correspondiente según el criterio alfabético.

Finalmente, gracias a un trabajo concienzudo y meticuloso basado en la revisión de todas las cárdex, en la medición de los lomos de las revistas que quedaron en el Museo y en el establecimiento de medias aproximadas basadas en la periodicidad, se logró el preciado dato de la longitud de la colección título a título. Se imprimieron etiquetas que se dispusieron en las estanterías siguiendo ya el criterio alfabético, dejando entre unas y otras el espacio necesario calculado para cada título. Con un añadido, el cálculo incluía espacio de crecimiento para las revistas que se seguían editando y espacios intermedios libres en previsión de incorporaciones futuras que necesariamente, para mantener el orden alfabético, tendrían que ser intercaladas. Se evitaba así tener que mover toda la colección.

En depósito, sin embargo, no se mantuvo el criterio alfabético para la colección de revistas. Su mantenimiento genera problemas de gestión graves, ya que o se producen movimientos constantes de títulos ante cualquier incorporación o se tienen previstos espacios vacíos intercalados, espacios de los que no se disponía en este caso. Este hecho, teniendo en cuenta también el enorme tamaño de la colección, fue el principal motivo por el que se optó por el número *currens* en depósito.

La biblioteca en espacios

La nueva biblioteca está situada en la 4.^a planta, aunque dispone de un depósito auxiliar en la planta 3.^a. Cuenta con más de 1100 m² y 3000 metros lineales de estanterías. Su distribución de espacios es la siguiente:

– Zonas de acceso libre

- Sala de lectura general

Dotada con 36 puestos de lectura, 8 equipos con conexión a Internet, taquillas y reprografía. Aquí se encuentra la colección de referencia (fig. 3).

- Cerchas

Zona de libre acceso donde se almacena una parte importante del fondo moderno de monografías publicadas con posterioridad a 1960 y la colección de publicaciones periódicas más actualizadas bien sea a través de suscripción, bien sea a través de donación o intercambio con instituciones (fig. 4).



Figura 3. Museo Arqueológico Nacional (N.I. RP-2013-03-14). Foto: Niccolo Guasti.



Figura 4. Museo Arqueológico Nacional. Foto: Lola Hernando Robles.

- Torreón

El edificio que comparten la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional posee cuatro torreones, de los cuales dos caen del lado del Museo. El denominado Torreón sur pertenece a la biblioteca. Está previsto que sea zona de libre acceso ya que completa junto con lo dispuesto en Cerchas la colección de publicaciones editadas a partir de 1960 (fig. 5).

- Zonas de acceso restringido

- Depósito de fondo antiguo

La ampliación de metros lineales conseguida en el depósito de fondo antiguo ha permitido la correcta colocación y ordenación de este material. Es una colección importante en número y fundamental en contenidos, por no mencionar su peso patrimonial. Los metros lineales finales doblan la capacidad del espacio asignado en origen (fig. 6).

- Depósito de la tercera planta

Este espacio se dotó con posterioridad, pero sin él hubiera sido imposible el montaje de la Biblioteca. La capacidad alcanzada ha resultado finalmente óptima para albergar tanto las publicaciones periódicas más antiguas como las monografías publicadas en el siglo xx pero anteriores a 1960. Además, en este depósito se encuentran las separatas, las publicaciones en formatos especiales y las ediciones facsímiles.



Figura 5. Museo Arqueológico Nacional (N.I. RP-2011-11-29). Foto: Antonio Trigo Arnal.



Figura 6. Museo Arqueológico Nacional (N.I. RP-2011-11-29). Foto: Antonio Trigo Arnal.

Ampliamos la información en el siguiente cuadro:

	Metros lineales	Capacidad teórica en n.º de ejemplares ⁹
Sala de lectura general	194	8342
Cerchas	1562	67 166
Torreón	488	20 984
Depósito de Fondo Antiguo	256	11 008
Depósito de la 3.ª planta	688	29 584
TOTALES	3188	137 084

La presente tabla refleja la capacidad teórica total proyectada en las nuevas instalaciones de la biblioteca. Veamos ahora los datos reales que arroja nuestro catálogo (<http://bimus.mcu.es/>).

La Biblioteca en números

La colección ha quedado organizada de la siguiente manera:

Colección de referencia

Fondo antiguo

Fondo moderno (siglo xx)

Signatura DP, para publicaciones editadas entre 1901 y 1959.

Signatura SA, para publicaciones editadas a partir de 1960.

Signatura SB, también para publicaciones editadas a partir de 1960.

El fondo moderno se ha subdividido además en función de otros criterios no cronológicos, como pueden ser los formatos especiales (signatura FE), grandes formatos (GF), separatas (SE) o ediciones facsímiles (FC), cuyas características ya se han especificado.

El número real de ejemplares de la biblioteca se refleja en la siguiente tabla:

Fondo Antiguo	3864 ejemplares
Monografías ¹⁰	57 968 ejemplares
Colección de Referencia	2650 ejemplares
Publicaciones Periódicas ¹¹	68 000 ejemplares
TOTAL	132 482 ejemplares

⁹ Patente el problema claro de espacio, fue necesario llevar a cabo cálculos del total de ejemplares de la colección de biblioteca. Se consideró como media de capacidad la de 43 ejemplares por metro lineal.

¹⁰ Dato global que incluye las monografías publicadas a partir de 1901 así como formatos especiales, gran formato, separatas, ediciones facsímiles, alguna pequeña colección de departamento, etc.

¹¹ El número de ejemplares de publicaciones periódicas es aproximado ya que la colección continúa creciendo mediante la suscripción de algunas revistas o por medio de las donaciones e intercambios realizados con otras instituciones y bibliotecas.

Son datos provisionales ya que el fondo antiguo continúa revisándose y es frecuente encontrar títulos que no han sido catalogados e incorporados al catálogo (fig. 7). Esta revisión también determinará el volumen final de manuscritos. Por otro lado, está prevista la catalogación de diecisiete cajas de separatas que aumentarán sensiblemente el número de ejemplares de monografías.



Figura 7. Museo Arqueológico Nacional. Foto: Lola Hernando Robles.

La siguiente tabla refleja el número de títulos actual¹² en relación al número de ejemplares:

Fondo moderno signatura DP (1901-1959)	7119 títulos	8183 ejemplares
Fondo moderno signatura SA (1960-)	9632 títulos	10 550 ejemplares
Fondo moderno signatura SB (1960-)	20 885 títulos	22 827 ejemplares
Títulos de publicaciones periódicas	2200 títulos	68 000 ejemplares aprox.

¹² La revisión del Fondo Antigo y de la colección de Separatas permitirá conocer este dato en un futuro.

Reflexión final: que todos los caminos conduzcan a Roma

Durante todo este proceso descrito aquí hubo dudas preocupantes sobre las medidas reales de la colección y sobre si ésta cabría finalmente en los espacios asignados en plano para biblioteca, duda que no se resolvió hasta la apertura de las últimas cajas. De hecho, los propios espacios también variaron y se ampliaron finalmente, por fortuna. El depósito situado en la tercera planta se asignó a biblioteca pero no estaba contemplado como espacio para almacenamiento de libros en el proyecto original. Lo mismo ocurrió con una parte del depósito donde se guarda el fondo antiguo, espacio de archivo en principio que terminó también asignado a biblioteca. Era esta una mejora necesaria para garantizar la integridad de la documentación y unas condiciones de conservación y colocación mínimas acordes a su valor patrimonial, en muchos casos incalculable, su antigüedad y/o su carácter de raro, valioso o único.

Por otro lado, no se mencionan aquí otras cuestiones menores a las que también hubo que dar respuesta. Así por ejemplo, pese a que nuestro criterio para separar Gran Formato del resto de monografías era la medida de 35 cm, había estanterías que no alcanzaban esa separación entre baldas, por lo que fue necesario manipular en algún caso las estanterías y agrupar algunos documentos de cierto tamaño. Pero dicho criterio supuso más beneficios que problemas. Más delicado fue, sin embargo, la configuración del RFID, la adquisición de estanterías para el depósito de la tercera planta o la compra de ordenadores para sala, elementos todos ellos imprescindibles y cuyas gestiones llegaron a buen puerto finalmente pese al contexto económico actual.

Tras esta experiencia podemos afirmar que es muy difícil afrontar una obra y un montaje de este tipo sin cometer errores o realizar replanteamientos en algún momento u otro. No solo es inevitable, sino que forma parte del guion. Hubo momentos en los que parecía que hasta los libros se rebelaban, pero hubo otros en los que a cada problema se le daban dos soluciones. La adecuación de los espacios a las características de la colección y a su volumen es el ideal perseguido por cualquier bibliotecario, pero la mayoría de las veces sucede al contrario, es el fondo el que hay que adecuar a los espacios. En nuestro caso, el manual de procedimiento y la tabla con la división de los fondos, su definición y características, así como su signatura y localización –tanto física como a nivel de catálogo– supuso el pilar sobre el que se asentó la posterior planificación y división de trabajos, permitiendo una absoluta coordinación. Y no fue menos importante el apoyo y la colaboración de las autoridades y otros departamentos implicados, ya que sin la dotación de recursos, espacios y personal hubiera sido infinitamente más complicado todo el proceso.

Al final, de alguna manera, conseguimos que todos los caminos condujeran a Roma y que el personal, interno y de empresa, trabajara en una misma dirección, complementándose y realizando su parte dentro del «todo». El resultado es una biblioteca pensada para un usuario autónomo que encontrará un espacio adecuado para la investigación.

Sin embargo, es ahora cuando comienza el verdadero trabajo. Son muchos los retos futuros a los que la Biblioteca debe enfrentarse. Retos relacionados con el servicio a los usuarios externos, con la gestión de recursos en épocas de crisis, con la colaboración institucional, con la difusión de las colecciones o con el apoyo al personal del Museo. Presente y futuro en el que estamos trabajando día a día con el fin de difundir y hacer llegar el importante y valioso patrimonio que custodiamos.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE