



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

**LAS BIBLIOTECAS DE MUSEOS DE ARTE
TENDENCIAS EN MATERIA DE INFORMACIÓN**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGÍA**

P R E S E N T A

MARTHA ESCOBAR PALACIOS

ASESOR

DR. DANIEL DE LIRA LUNA



MÉXICO, D.F. ABRIL, 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*“...por eso tenemos que seguir soñando, leyendo y escribiendo,
porque es la más eficaz manera que hayamos encontrado
de aliviar nuestra condición perecedera,
de derrotar la carcoma del tiempo
y de convertir en posible lo imposible”*

Mario Vargas Llosa.

Discurso de Aceptación del Premio Nobel de Literatura, 2010.

Dedicatorias

A mi Mamá Concha, mi Papá Manuel † y mi Tía Martha

Porque me dieron muchos pequeños placeres que me cobijan hasta hoy

A la abuelita María † y el abuelito Diego †,

Porque me enseñaron el valor de la vida sencilla y de familia

A mi papá, Pedro Escobar,

*porque siempre trabajó para darme todo lo necesario a mí y a toda su familia
y lo sigue haciendo*

A mi mamá, Carmen Palacios,

*porque siempre estuvo ahí para nosotros, haciendo que todo se pudiera
y lo sigue haciendo*

A mi hermana, “la Pichi” †,

por su ejemplo de alegría y superación y porque sé que sigue conmigo

A mi hermano, Beto,

*por el camino que hemos recorrido y seguimos recorriendo,
porque está en lo importante*

A Abrilita,

*porque me comparte su fuerza
y porque a su corta edad nos está superando a todos, como debe ser*

A Vale,

por su ternura, su generosidad, su alegría y sus locuras

A Rodrigo, mi esposo,

*Porque me quiere, me cuida, me apoya y me ayuda a crecer,
como sólo lo hacen los hombres de verdad.*

A DIOS, *porque siempre que he pedido, se me ha dado.*

Agradecimientos

Al Dr. Daniel de Lira Luna,

Quien además de un excelente asesor académico, ha sido para mí un guía en este proceso de crecimiento, siempre cercano, ameno y paciente con mis tiempos.

Al Dr. Felipe Meneses Tello,

Quien me brindó su apoyo inmediato para la revisión de este trabajo y me abrió el tiempo y el espacio para coincidir.

A la Mtra. Sofía Rojas Ruíz,

Porque además de aportar a fondo a esta investigación, siempre me prodigó con sus comentarios positivos, su calidez y sencillez.

A la Lic. Blanca Estela Sánchez Luna,

A quien no sólo debo la revisión de esta tesis, sino la asesoría y apoyo desde hace ya varios años.

A la Lic. Celia Vargas Martínez,

Le agradezco una visión diferente y enriquecedora para mi trabajo, así como su disposición y gentileza.

A Valentín Becerril Olivares y Julieta Giménez Cacho,

Mis jefes de trabajo, quienes confiaron en mí, me apoyaron y de quienes aprendí mucho de lo que hoy sé.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO I. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS BIBLIOTECAS EN LOS MUSEOS DE ARTE	
La época antigua	1
La Edad Media	3
El Renacimiento	6
Los siglos XVII y XVIII	8
El siglo XIX	10
El siglo XX	12
CAPÍTULO II. LOS MUSEOS DE ARTE HOY	
El concepto contemporáneo de museo	15
Características generales	17
Tendencias en los museos de arte	
El edificio: la primera obra de arte	21
El público: eje de los museos	23
La colección: la integración del patrimonio cultural	25
Las exposiciones: el museo virtual	27
La comunicación: el museo 2.0	29
La educación: del objeto a los visitantes	31
La vinculación: el museo como medio de revitalización social	33
CAPÍTULO III. LAS BIBLIOTECAS DE MUSEOS DE ARTE HOY	
La concepción contemporánea de biblioteca en el museo de arte	36
Características generales, usuarios, fondos distintivos y personal	38
Tendencias en las bibliotecas de museos de arte	
Nuevos acervos: el incremento de los formatos digitales	43
Organización documental: la gestión integrada del patrimonio	46
Servicios de información: del estante a la red	52
Colaboración internacional: redes de bibliotecas	57
El rol actual del bibliotecario profesional en el museo de arte	62
CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69

INTRODUCCIÓN

Los museos de arte y sus bibliotecas constituyen una parte importante de la memoria de las ciudades, los países y de toda la civilización humana. De acuerdo con la UNESCO, los documentos impresos (más que otras formas de patrimonio tangible o intangible como las piezas artísticas, arqueológicas, las edificaciones o la tradición oral), “constituyen la mayor parte de memoria de las personas en el mundo y reflejan la mayor diversidad de gente, idiomas y culturas” (UNESCO, 2006?, p. 3). Las bibliotecas de los museos por sí solas reúnen millones de ejemplares que constituyen la memoria de la civilización humana¹. Por ello, hay quienes equiparan en valor a las bibliotecas de los museos con las propias piezas de arte (Docampo, 2009, p. 64).

Hoy día, museos y bibliotecas están inmersos en la llamada *Sociedad Postmoderna*², *Sociedad de la Información*³ ó *Sociedad del conocimiento*,⁴ donde la tecnología, la información, el conocimiento derivado de ella y la creatividad son determinantes para el desarrollo económico, social y cultural (Salvat, 2011, p. 18). En este contexto, los museos y las bibliotecas comienzan a ser vistos no sólo como “memoria del mundo”, sino como “espacios de información”, cuyos acervos pueden ser capitalizables en diversos aspectos de la vida social.

Las posibilidades de los museos y las bibliotecas se están explorando en distintas regiones del mundo, donde se han creado bibliotecas virtuales, bancos de imágenes y espacios virtuales que integran acervos bibliográficos, fotográficos, audiovisuales, etc. Cabe aclarar que no solamente se trata de

¹ Piénsese por ejemplo en el Museo Británico, que reúne alrededor de 150 millones de documentos de todas las épocas, incluyendo códices y manuscritos <http://www.bl.uk/>, o en la Biblioteca del Museo Vaticano, que conserva una colección de aproximadamente 75,000 códices de la historia antigua de diferentes pueblos del mundo http://www.vatican.va/library_archives/vat_library/index.htm.

² La *Sociedad Postmoderna* es un concepto acuñado por Jean-François Lyotard (1979) y se refiere a un periodo histórico que inicia con la caída del muro de Berlín (1989) y se caracteriza por la globalización y la economía de consumo <https://es.wikipedia.org/wiki/Posmodernidad>.

³ La *Sociedad de la Información*, es un modelo introducido por el japonés Yoneji Masuda en 1981, donde la creación, distribución y manipulación de la información forman parte estructural de las actividades culturales y económicas” http://es.wikipedia.org/wiki/Sociedad_de_la_informaci%C3%B3n_y_del_conocimiento. Se identifica en lo tecnológico por la *sociedad digital* o *era digital* (un mundo instantáneo y virtual), en lo social por la globalización, el multiculturalismo y la sociedad virtual, y en lo cultural por la cultura de la información y las industrias culturales (Salvat, 2011, pp. 5-6).

⁴ La *Sociedad del conocimiento* es un modelo de sociedad planteado durante la *Cumbre Mundial de la Sociedad de la información* (Ginebra, 2003 y Túnez, 2005). “Se basa en el conocimiento de sus ciudadanos para impulsar la innovación, el espíritu empresarial y el dinamismo de su economía” http://www.oas.org/es/temas/sociedad_conocimiento.asp.

herramientas para el estudio o la investigación especializada en arte, sino de espacios útiles para la educación en distintos niveles, la venta de contenidos, el turismo, la comunicación cultural, e incluso, como proyectos gubernamentales para la formación de un modelo específico de ciudadanos a futuro.

Sin embargo, en México aún no existe una visión de que las instituciones culturales como los museos y las bibliotecas pueden formar parte del desarrollo de la sociedad. Tanto la política oficial en materia de cultura, como la dirección de los museos se mantienen en un nivel conservador, sin vinculación con otras instituciones en redes de trabajo o de información. A ello se suma que el personal de los museos no siempre tiene una formación específica en la labor que desempeña. En las bibliotecas por ejemplo, los responsables no suelen ser bibliotecólogos, sino profesionales de otras áreas, lo cual dificulta la gestión adecuada de los acervos y por ende, su aprovechamiento al interior del museo y al exterior. Por su parte, entre los profesionales de la bibliotecología también existe una gran falta de especialización, particularmente, en bibliotecología de arte.⁵

De este modo, las ricas bibliotecas de los museos, conformadas a partir de las colecciones artísticas mexicanas (obras reconocidas internacionalmente, que participan en exposiciones muy concurridas en museos extranjeros⁶) y que resguardan documentos altamente especializados, de calidad y gran valor histórico y artístico, no son lo suficientemente conocidas y aprovechadas, cuando podrían vincularse con más actividades y más sectores de la población.

⁵ Esta falta de especialización se refleja en la escasez de libros publicados recientemente que aborden específicamente el tema de las bibliotecas de museos de arte. Por una parte se encuentra la literatura que aborda el tema de las bibliotecas de instituciones artísticas en general como *Art Libraries and Information Services (1986)* de Lois Jones; *Art en Bibliothèques (2003)* de Nicole Picot; *Digital Images and Art Libraries in the Twenty-First Century (2003)* de Susan Wyinggaard; y *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo (2008)* de Elena Roseras. Por otra parte están los textos que abordan la problemática de las bibliotecas de museos, pero de temática general, sin ahondar en el tema artístico, como: *Museum Librarianship (2000)* de Esther Bierbaum; *El museo virtual (2002)* de Bernard Deloche; y *The evolution of Library and Museum Partnerships (2004)* de Juris Dilevko. Tal vez, *Art Museum Libraries and Librarianship (2007)* de Joan Benedetti es la única obra reciente que aborda el tema de las bibliotecas de museos de arte de manera específica. De México, cabe destacar la obra de la Dra. Elsa Barberena Blásquez, profesional de la bibliotecología interesada en el tema de las bibliotecas y el arte e impulsora de la plataforma en Internet Mex@rte.

⁶ De acuerdo con la revista *The Art Newspaper*, algunas exposiciones recientes sobre arte mexicano que han figurado entre las 100 más visitadas cada año son: "Moctezuma" (British Museum, Londres, 2010); "Gabriel Orozco" (Metropolitan Art Museum, Nueva York, 2010); "Francis Alÿs" (Museum of Modern Art, Nueva York, 2010); "The Maya" (Museo Quai Branly, París, 2011); "Teotihuacán" (Caixa Forum, Madrid, 2011); "Diego Rivera" (Museum of Modern Art de Nueva York, 2012) <http://www.theartnewspaper.com>

En virtud de esta problemática y a partir del ejercicio profesional en las bibliotecas del Museo Franz Mayer y el Museo Universitario de Chopo, surgió esta investigación, que a manera de ensayo, busca hacer una reflexión sobre la contribución histórica de las bibliotecas a los museos de arte, sobre el papel de los museos y sus bibliotecas en la sociedad actual y sobre el rol de los bibliotecarios profesionales en la solución de las problemáticas actuales, a fin de ir construyendo una perspectiva de biblioteca de museo de arte más prometedora a futuro: como un espacio de memoria, pero alineado con las vanguardias de los museos y con las tecnologías de la información, útil a los profesionales del museo y a la comunidad.

El presente trabajo parte de los siguientes supuestos: 1) es importante conocer y revalorar la contribución histórica de las bibliotecas en diferentes entornos, en este caso, en los museos de arte; 2) las bibliotecas revisten una importancia que trasciende su carácter de memoria del pasado, pues sus acervos constituyen recursos relevantes para diversos aspectos de la agenda contemporánea de la sociedad; 3) la labor proactiva del bibliotecólogo formado profesionalmente y especializado en arte, es un factor que contribuye al mejor aprovechamiento de dichos recursos al interior y al exterior del museo y 4) el conocimiento de las vanguardias o tendencias⁷ implementadas por diferentes museos de arte y sus bibliotecas en diferentes regiones, aún cuando estén alejadas de la situación general en México, pueden servir como un marco de referencia que permita a las bibliotecas mejorar y actualizar sus prácticas.

Así, en el primer capítulo se revisa de manera general la evolución histórica de los museos de arte y el papel que en ellos han tenido las bibliotecas. En el segundo capítulo se presentan las principales tendencias en los museos de arte en rubros como público, colecciones, comunicación, educación y vinculación social y finalmente, en el tercer capítulo, se exponen las principales tendencias en las bibliotecas de museos de arte, en aspectos como: acervos, organización documental, servicios de información y colaboración en redes de trabajo, así como el rol del bibliotecólogo en estos espacios.

⁷ Es decir, las prácticas más “avanzadas, adelantadas a las demás” <http://lema.rae.es/drae/?val=vanguardista>

CAPÍTULO I. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS BIBLIOTECAS EN LOS MUSEOS DE ARTE

“A 22 años del Gran Desastre... Ish atravesó los matorrales y el edificio de la biblioteca apareció ante él...Si, allí estaban todos aún, más de un millón de libros, casi toda la sabiduría del mundo al abrigo de cuatro paredes. Tuvo una sensación de seguridad y esperanza. ...Dio algunos pasos y de pronto sintió que en su mente todo se derrumbaba...Ya nadie sabía leerlos... Tres o cuatro generaciones más y los hombres serían unas criaturas que habrían perdido los secretos de la civilización...”

George R. Stewart. *La tierra permanece*

La época antigua

Museos y bibliotecas forman parte del *continuum* de la historia humana, compartiendo la misión de reunir, conservar, investigar y difundir artefactos y registros de las actividades humanas (Bierbaum, 2000, p. 6).

De acuerdo con Schnapp (2003, p. 9), por mucho que nos remontemos en el tiempo, las colecciones de objetos artísticos han sido estudiadas lado a lado con los libros, pues ya fuera “en Egipto, Mesopotamia o China, junto con los primeros coleccionistas que investigaban objetos antiguos o extraños, los escribas estaban ahí, con sus formularios, sus referencias y sus citas”.

Durante la época antigua se hacía poca distinción entre bibliotecas y museos. Las bibliotecas (compuestas de tabletas de arcilla, pieles u hojas de papiro), eran instaladas en los palacios, donde además se encontraban ricas colecciones de todo tipo de objetos (*Ibid.*, p. 6). Muchas piezas eran botín de guerra de ciudades conquistadas, que se exhibían públicamente en las plazas de las ciudades, como trofeos y símbolos de poder y triunfalismo bélico (García, 2000, pp. 4-5). Como ejemplo, Arsubanipal, rey de Babilonia (Mesopotamia) (siglo VII a. C.), tras conquistar Egipto, hizo llevar a Nínive obeliscos y esculturas que fueron exhibidos ante el pueblo. También conformó en su palacio la biblioteca más antigua del mundo, con más de 20,000 tabletas de arcilla en escritura cuneiforme (*Ibid.*, p. 4).⁸

⁸ Hernández (1994, p. 13) ve aquí los inicios del coleccionismo, el cual considera la base del surgimiento de los museos.

El primer antecedente del museo fue el *Mouseion*, templo griego consagrado a las musas (hijas de la memoria y diosas del arte, la ciencia y la historia), en cuyos patios se exhibían obras de arte (Witker, 2001, p. 4).

La primera institución en recibir este nombre fue el *Mouseion* de Alejandría (Grecia) (siglo II a. C.), fundado en el palacio real por Ptolomeo Filadelfo. El museo de Alejandría tenía carácter de universidad, centro cultural y estaba conformado por salas de reunión, observatorio, laboratorios, jardines zoológicos y botánicos, donde se reunían poetas, artistas y sabios. También contó con la primer biblioteca de museo, donde más de 700, 000 manuscritos convivían con esculturas y bustos. Se cree que la biblioteca consistía en patios, salas para la lectura y el estudio, salas adjuntas a éstas con anaqueles llenos de libros y materiales necesarios para apoyar dichas labores (Dilevko, 2004, p. 203).

En Roma, los *Mouseion* cambiaron su nombre a *Museum* y también se referían a un lugar más que a una colección. Aquí designaban villas particulares donde se realizaban reuniones filosóficas. Una de las más renombradas fue la villa del Emperador Adriano en Trípoli, un complejo de edificios, jardines y esculturas que constituían una especie de museo al aire libre (Hernández, 1994, p. 15). En general, “las casas de los miembros dirigentes de la sociedad debían tener biblioteca, pinacoteca, obras de arte y broncees griegos y helenísticos, originales o copias elaboradas por expertos” (Fuentes, 2006, p. 2). Dichas colecciones constituían un símbolo de prestigio social, por lo cual sus poseedores las incrementaban con obras compradas (García, 2000, p. 5).

Las obras obtenidas de la guerra, como los saqueos de las ciudades griegas de Siracusa (212 a. C.) y Corinto (146 a. C.) eran exhibidas principalmente en los templos romanos e incluían escultura, orfebrería, tapices, etc. (Witker, 2001, p. 4).

Para el siglo I, el arquitecto romano Vitrubio escribió *De Architectura*, con las primeras recomendaciones para la disposición de bibliotecas y galerías de pinturas, espacios reservados a las casas de las personas ilustres (gobernantes).⁹

⁹ <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/956/16/los-diez-libros-de-architectura-de-m-vitruvio-polion/>

La Edad Media

Tras la caída del Imperio Romano de Occidente con capital en Bizancio (476 d.C.), evento que marcó el inicio la Edad Media (Siglos V al XV), el cristianismo se instauró como religión oficial y el clero se convirtió en una clase privilegiada junto con la nobleza¹⁰ (Hernández, 1994, p. 16). Emperadores, príncipes, duques y la iglesia católica conformaron las principales colecciones de arte, denominadas “tesoros”.

La Iglesia Católica, de las cruzadas (siglos XI-XIII) y el saqueo de Constantinopla, capital del Imperio Romano de Oriente (1204), obtuvo numerosas obras para conformar los primeros museos eclesiásticos: catedralicios, diocesanos, parroquiales y conventuales (*Ibid.*, 1994, p. 16). La catedral se convirtió en “el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad pública, la apoteosis del pensamiento, del saber y del arte”, una especie de “museo público” (García, 2000, p. 6).

“Los dogmas de la fe, de la vida de Cristo y de los santos, los grandes mitos bíblicos, los milagros y las creencias, sirvieron de base para el desarrollo de un arte figurativo”¹¹ religioso (*Ibid.*, 2000, p. 5). Los objetos sacros como relicarios, vestiduras, orfebrería y los libros como biblias y libros de coro se convirtieron en verdaderas obras de arte.

Entre los tesoros destacaron el de la Basílica de San Marcos en Venecia, colección de objetos bizantinos, islámicos y occidentales, que por ley recibía tributo de los mercaderes, convirtiéndose en un “museo vivo”.¹² También el tesoro de la Sainte Chapelle en París, construida para albergar las reliquias de la pasión de Cristo, obtenidas de Constantinopla por el rey Luis IX de Francia.¹³ La visita a estas colecciones era permitida sólo al rey y su corte, quienes para tal fin, disponían de una puerta directa desde el palacio.¹⁴

¹⁰ La nobleza o aristocracia se refiere a “aquellas personas en cuyo nombre recae en el poder político y económico de un país”, ya sea por derecho hereditario (reyes, príncipes, duques, condes, barones, etc.) o por méritos militares (emperadores, marqueses, almirantes, etc.) <http://es.wikipedia.org/wiki/Aristocracia>

¹¹ El arte figurativo es aquél que representa figuras que sirven como modelo http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_figurativo

¹² http://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Marcos

¹³ http://es.wikipedia.org/wiki/Sainte_Chapelle

¹⁴ <http://miroalmundo.wordpress.com/tag/sainte-chapelle/>

De los inicios de la Edad Media fue famoso el “tesoro” de Carlo Magno (742-814), emperador de Occidente (Francia, Italia, Alemania y otros reinos), impulsor del rescate de la cultura romana. En su Palacio de Aquisgrán (Alemania), reunió esculturas, orfebrería, armas, vestimenta y desde luego, una biblioteca. Esta biblioteca fue la más importante de su época, contenía manuscritos preciosos de corte cristiano, obras de la cultura latina y sobre hazañas de guerreros y sólo accedían a ella Carlo Magno, su corte y la élite intelectual (sacerdotes y monjes).¹⁵

Los libros típicos medievales fueron los manuscritos iluminados, se trataba de textos lujosos y caros, escritos en latín, bellamente ilustrados con letras capitales, márgenes y pequeñas pinturas o miniaturas,¹⁶ con oro y plata, elaboradas para iglesias y soberanos en los monasterios.¹⁷ Su temática era principalmente religiosa: obras litúrgicas para los sacerdotes o salterios, breviarios y libros de horas para los civiles. Eran piezas de lujo, como las joyas o las pieles, más para mostrar que para leer, “obras de arte capaces de enorgullecer a sus poseedores, como los muebles, las armas, los ropajes o las joyas” (Escolar, 1999, p. 8).

En los últimos siglos medievales, principalmente, a partir de siglo XIII, surgieron nuevos reinos y con ellos nuevos nobles iniciados en el coleccionismo y la bibliofilia, quienes encargaban libros góticos redactados en lenguas vernáculas (diferentes al latín). De esta época destacó el Duque de Berry (1340-1416), mecenas de artistas, quien en su castillo de Mehun-sur Yèvre (Francia), tenía una “cámara del tesoro” con antigüedades griegas y romanas, piedras preciosas, animales exóticos y una biblioteca que incluía el famoso manuscrito iluminado *Tres riches heures du Duc de Berry*, un libro de horas (de plegarias), llamado “el rey de los manuscritos iluminados” en el siglo XV (Schlosser, 1988, pp. 41-50).

Mención especial merecen también las colecciones artísticas y bibliotecas de los árabes, cuyo imperio abarcó India, Asia menor, África y España. Los palacios de los gobernantes árabes poseían, además de una espléndida arquitectura, piezas

¹⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento_carolingio

¹⁶ El término miniatura deriva del *minium*, un óxido de plomo de color rojo usado en la tinta que se empleó para la iluminación de los manuscritos <http://es.wikipedia.org/wiki/Miniatura>

¹⁷ Por las constantes invasiones de reinos, los monasterios, con sus bibliotecas y sus *scriptorium* (lugar donde los copistas reproducían los manuscritos), fueron responsables en gran medida de la preservación de la cultura grecorromana y su propagación por toda Europa.
http://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento_carolingio

de artes decorativas¹⁸, entre las que figuraban muebles, tapices de seda, cerámica, perfumería y vidriería (fueron descubridores del cristal); así como trabajos de cuero, mosaico y marfil. Sus manuscritos eran obras de arte de caligrafía e ilustración sobre papel (ellos lo introdujeron a Europa)¹⁹.

En una primera etapa (alrededor del siglo XVIII), destacaron los palacios de Bagdad, donde fue famosa la biblioteca de califa Harun Al-Raschid y su hijo Al-Mamun. También sobresalió el palacio de la dinastía fatimita en El Cairo, cuya biblioteca debió contener cientos de miles de volúmenes hasta ser saqueada por los turcos en 1068 (Dahl, 1998, pp. 47- 48).

La siguiente fase cultural corresponde al periodo de *Al-Ándalus*, región de España y Francia dominada por los árabes entre 711 y 1492. Esta región tuvo tal auge cultural durante los siglos XI y XIII, que los historiadores consideran este periodo como un *Pre-renacimiento*. Sobresalió la ciudad de Córdoba, que se convirtió en uno de los principales centros culturales de Europa y donde había unas 70 bibliotecas. La más famosa fue la del califa Al- Hakam II, quien albergó en su palacio a eruditos, escribas correctores, encuadernadores, iluminadores y dibujantes²⁰. Esta biblioteca contenía unos 400,000 ejemplares, entre tesoros grecolatinos y obras de filósofos musulmanes. En *Al-Ándalus* se recuperaron, tradujeron al árabe y se transmitieron a Europa, los conocimientos griegos, árabes, chinos e hindúes, que de otra manera se habrían perdido. Autores clásicos como Aristóteles, Hipócrates y Galeno serían conocidos en la Edad Media por este medio (Dahl, 1998, p. 48). Estas obras sirvieron a los árabes para generar conocimientos originales en astronomía, matemáticas, medicina, botánica, la geografía, la filosofía, etc.²¹

En suma, durante la época medieval, el coleccionista era también un bibliófilo y tanto las piezas artísticas, como los libros, fueron obras de arte en sí mismas, objetos de lujo, reservadas a los palacios y las iglesias, cuya contemplación era un privilegio exclusivo de las clases dominantes.

¹⁸ De acuerdo con Labarre (2002, p. 53), la prescripción del Corán que prohíbe representar a Dios y a los seres vivos, explica la falta de expresiones artísticas como la pintura y escultura entre los musulmanes y el consecuente auge de las artes decorativas o "menores".

¹⁹ <http://spainillustrated.blogspot.mx/2012/05/explendor-cultural-de-cordoba.html>

²⁰ <http://biblioislamupla2009.blogspot.mx/2009/06/biblioteca-del-califa-al-hakam-ii.html>

²¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Al-%C3%81ndalus>

El Renacimiento

Durante el Renacimiento (Siglos XV y XVI) predominó la vida urbana y cobraron protagonismo las ciudades como Venecia, Génova y Florencia, dado su desarrollo político, su riqueza y su cultura (Escolar, 1999). Nuevas familias ganaron poder económico y prestigio político y social, por lo cual, algunos de sus miembros se volvieron parte de la nobleza o papas de la iglesia católica, sectores que fueron los principales coleccionistas y bibliófilos. Las colecciones de arte, las bibliotecas y el mecenazgo de artistas, además de obedecer al deleite personal, fueron un instrumento diplomático y político y un símbolo de prestigio de familias y ciudades (Nieto, 2000, pp. 23-26).

Grandes colecciones de arte y bibliotecas se resguardaban en los palacios, donde se construyeron galerías *exprofeso* para estos acervos privados. Tal asociación de colección y edificio fue una contribución de la época al concepto moderno de museo (Hernández, 1994, p. 63). Los palacios más importantes fueron, Los Oficios en Florencia, el Louvre en París, el Velvedère en Viena, el Zwinger en Dresde, y el Montague en Inglaterra (Enciclopedia Universal Ilustrada, 2005, pp. 506-507).

La dinastía Médici sobresalió como coleccionista y mecenas de artistas como Massaccio, Donatello, Fra Angelico, Miguel Ángel y Giorgio Vassari, autor de la *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550), primera obra de historia del arte (Barbillon, 2003, p. 20). También conformaron la biblioteca Laurenziana Medicea, con el diseño arquitectónico de Miguel Ángel, que albergaba unos 15,000 volúmenes entre manuscritos, papiros, incunables y libros del siglo XVI.²²

Entre los papas de la Iglesia Católica que fueron coleccionistas, destacó Sixto IV (1471-1484), fundador del *Antiquarium* (1471), colección de escultura romana, ubicada en el Capitolio romano, abierta a la visita pública, y donde también se instaló la Biblioteca Vaticana, integrada entonces por alrededor de 3,000 manuscritos (Escolar, 1999, p.8).

²² http://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_Laurenziana

A mediados del siglo XVI, el auge de la ciencia favoreció el coleccionismo de objetos para estudiar la tierra y el universo. Así, surgieron en Italia los *studiolos*, *gallerías* y *gabinettos*, en Alemania las *wunderkammern* o “cámara de las maravillas” (si contenían especímenes de la naturaleza) y *kunstkammern* o “cámara de las artes” (si contenían creaciones del hombre) y en Inglaterra se les llamó *cabinets of curiosities* o “gabinetes de curiosidades” (Witker, 2001, pp. 4-5). Los coleccionistas buscaban “lo nuevo, raro e inusual” (Dilevko, 2004, p. 152).

Se distinguieron dos tipos de colecciones, por una parte, las colecciones principescas, “microcosmos de arte y naturaleza donde el príncipe aparecía simbólicamente como controlador” (*Ibid.*, 2004, p. 148). Fue el caso de Rodolfo II de Praga (1576-1612), mecenas de artistas y científicos de la época, quien formó una *wunderkammern* con aparatos mecánicos, piedras preciosas, monedas, así como manuscritos y libros raros sobre magia y alquimia.²³

Por otra parte se encontraban los estudios de hombres profesionales formados en las universidades: naturalistas, farmacéuticos, etc., quienes hacían un esfuerzo enciclopédico por documentar la naturaleza del mundo.²⁴ Entre ellos se distinguió el botánico Ulisse Aldrovandi (1522-1605), cuya colección llegó a contener más de 18,000 objetos y 8,000 láminas hechas a mano sobre animales, plantas y piedras. Se dice que sólo en Italia había unos 250 de estos *musei* (Dilevko, 2004, p. 154).

Fue Paolo Giovio (1483-1552) quien utilizó el término *musei* por primera vez para referirse a su colección de retratos, así fue como la palabra “museo” fue utilizada en su acepción moderna, para referirse a una colección (Hernández, 1994, p. 63).

Si bien la invención de la imprenta (1450)²⁵ revolucionó la relación entre libros y objetos, haciendo del libro una “clase aparte”, el libro era un elemento iconográfico y didáctico que acompañaba la vista de las *wunderkammern*, donde las piezas eran cuidadosamente acomodadas en vitrinas y etiquetadas. Los estudios eran al mismo tiempo biblioteca y museo (Schnapp, 2003, pp. 10-19).

²³ http://es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_II

²⁴ Estos conjuntos influenciaron el posterior surgimiento en América del Real Jardín Botánico en la Nueva España (1787) o el Museo Real de Brasil, fundado por el Rey Juan VI de Portugal (1818).

²⁵ La aparición del libro impreso supone un gran avance en la democratización de la lectura, la escritura y el acceso a la cultura, el conocimiento y la comunicación en el sentido más amplio.

Los Siglos XVII y XVIII

Los siglos XVII y XVIII representan el fin del monopolio artístico cortesano y eclesiástico y el predominio del coleccionismo burgués, pues las nuevas clases sociales adineradas accedieron al arte dando inicio al coleccionismo moderno.

Las colecciones personales concedían reconocimiento, estatus y brindaban la oportunidad de atraer importantes personajes a la propia casa, por ello, comenzaron a abrir sus puertas al público, convirtiéndose en espacios de recreación, placer e instrucción (Dilevko, 2004, p. 154). Se puede destacar a John Tradescant (1570-1638), botanista y jardinero real, cuya casa en Inglaterra y jardín botánico (The Ark) eran una conocida atracción nacional e internacional. Más tarde, su colección y la del anticuario inglés Elías Ashmole (1617-1692) serían donadas a la Universidad de Oxford, conformando el Museo Ashmolean (1638), “primer museo organizado como institución pública” (Hernández, 1994, p. 21) y primer museo universitario del mundo.

Piezas de arte y libros sirvieron como mercancía, pues la gran demanda de obras determinó un gran auge del comercio (García, 2000, p. 11). Se crearon las Ferias de arte de Saint Germain en París y Leipzig en Alemania. En Inglaterra se fundó la casa de subastas Sotheby’s (1744), que dedicó sus dos primeros siglos a la venta de bibliotecas de personalidades (Hernández, 1998, p. 28) y después se fundó Christie’s (1766).

Por todo lo anterior, apareció un público mayor de artistas, eruditos, coleccionistas y comerciantes que tuvieron una intensa socialización (Perraud, 2003, p. 127).

La organización de las colecciones comenzó a especializarse y para esa época los acervos ya eran inventariados e identificados, como los cuadros del Rey Carlos I de Inglaterra (1600-1649), que estaban marcados al reverso, o los de los Reyes de España, que portaban números de inventario. También se sabe que en Francia el Abad Jean-Baptiste Boisot poseía una colección y biblioteca que ya contaba con un reglamento al abrir al público (*Ibid.*, 2003, p. 126).

En este periodo también se publicaron algunas obras sobre la organización de las colecciones. El pintor David Teniers (1610-1690) publicó el *Theatrum Pictoricum* (1660), considerado el primer catálogo de arte, con las descripciones y pequeñas reproducciones de 200 cuadros destacados en la colección de pintura flamenca e italiana del Archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo (1614-1662).

Por su parte, Joachim Winckelmann publicó *La historia del arte de la antigüedad* (1764), con la cual nació la historia del arte en su acepción moderna. Su mérito consistió en considerar la historia de la producción artística “no sólo como una sucesión de biografías de artistas (como lo hiciera la obra de Vassari de 1550), sino como una historia de los estilos y sus ciclos” (Barbillon, 2003, p. 20). Su influencia se reflejó en la colocación de las obras por escuelas y artistas en las galerías palaciegas (Perraud, 2003, p. 128).

En 1727 Caspar Friedrich Einckel, publicó la *Museografía, o, Introducción al concepto claro y a la instalación útil de los museos o gabinetes de curiosidades*. Dicha obra constituyó la primera normativa moderna sobre la forma de exponer objetos, e incluyó un capítulo sobre las bibliotecas, consideradas por el autor “una herramienta absolutamente necesaria en un museo completo y bien ordenado” (Schnaap, 2003, p. 10).

Durante este periodo, las bibliotecas con sus fondos multidisciplinarios, sirvieron como referencia para la preparación de los primeros inventarios y catálogos-guías de los museos (Perraud, 2003, p. 126).

Tras la Revolución Francesa (1789), miles de obras de arte pertenecientes a la corona, el clero y la aristocracia fueron confiscadas por el Estado, quien se encargó de clasificarlas, catalogarlas y exponerlas (*Ibid.*, 2003, p. 128). Con ellas se conformó el primer Museo Nacional, inaugurado en la Gran Galería del Louvre (1793) y “primer museo del mundo dedicado principalmente a las artes” (Jones, 1986, p.3). “La novedad que supone este museo es un nuevo concepto de propiedad respecto al patrimonio cultural del país, considerando al pueblo como el usufructuario de dicho patrimonio” (Hernández, 1994, p. 25). Así, los museos, antes privados y exclusivos, se convirtieron en bienes públicos de acceso a todos.

El Siglo XIX

Durante este siglo el museo se consolidó, afianzó y expandió (Díaz, 2002). El modelo del Louvre se replicó en casi todo el mundo fundándose numerosos museos nacionales, concebidos como símbolos de los estados liberales en un nuevo orden social: la democracia²⁶ y como “reflejo de los valores materiales y espirituales propios de cada nación” (Witker, 2001, p. 4).

Surgieron el British Museum en Londres (1847), el Museo del Ermitage en San Petersburgo (1852), el Museo del Prado en Madrid (1868), así como el Museo Nacional de Japón en Tokio (1872) y el Altes Museum en Berlín (1828). En América se instituyeron museos en Colombia (1823), México (1825),²⁷ Perú (1826) y Chile (1830). En Estados Unidos el primer museo fue iniciativa de un consejo de administración de particulares, encabezado por los Rockefeller, quienes adquirieron obras de arte para conformar el Metropolitan Museum of Art (1870).

Los museos decimonónicos nacieron bajo la influencia de la corriente neoclásica, visible en su arquitectura solemne, antigua, un templo del saber con atrios, columnas y hornacinas con estatuas (Bolaños, 2005, p. 19). Estos recintos imponentes evocaban un “retorno a la idea clásica y original: el templo griego de las musas” (Witker, 2001, p. 5). El interés por la historia propio de la época, confirió a los museos una función primordialmente conservadora, por lo que acumulaban numerosas obras que exhibían completas en “paredes saturadas de cuadros y salas repletas de esculturas y otros objetos” (Bolaños, 2005, p. 37).

²⁶ La democracia es una forma de organización social que atribuye el poder al conjunto de la sociedad. En sentido estricto, es una forma de organización del Estado en la cual las decisiones colectivas son adoptadas por el pueblo <http://es.wikipedia.org/wiki/Democracia>

²⁷ En 1825 Guadalupe Victoria (1786-1843) firmó el decreto para que la *Pontificia y Nacional Universidad de México* (llamada así desde 1821, en lugar de *Real y Pontificia Universidad de México*), conformara un Museo Nacional. Sin embargo, fue hasta 1831, siendo presidente Anastasio de Bustamante (1780-1853), cuando el Congreso expidió el decreto que creó oficialmente el *Museo Nacional Mexicano*. Éste reunió las colecciones del *Real Jardín Botánico* (1787), el *Gabinete de Historia Natural* (1790), así como el *Gabinete Mexicano de Física del Colegio de Minería* (1798), el *Gabinete de Historia* (1882) y del *Conservatorio de Antigüedades* (1882), estos últimos pertenecientes a la Universidad. En 1865, por decreto de Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), el Museo Nacional se trasladó de la Universidad a la Casa de Moneda y cambió su nombre a *Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia*, además, su colección fue ampliada con una biblioteca, inaugurándose en 1866. En 1867 Benito Juárez le devolvió su nombre original *Museo Nacional Mexicano* y lo incluyó en la *Ley Orgánica de Instrucción Pública* (Witker, 2001, pp. 30-31).

Quienes visitaban los museos eran mayoritariamente eruditos, amantes del arte, o estudiantes, la población común, el gran público, era ajeno a los museos (Díaz, 2002, p. 496).

En esta época se puso de relieve el valor histórico y comercial de las obras de arte, de manera que surgió una variedad de profesionales dedicados a su conservación y administración y a la vez, se crearon áreas especializadas para el trabajo con las colecciones, como depósitos, talleres de conservación, oficinas, auditorios, archivos²⁸ y desde luego, bibliotecas (García, 2000, p. 14).

Cabe recordar que si bien los libros siempre fueron coleccionados al lado de las obras de arte, no necesariamente eran usados para investigarlas y documentarlas, no fue sino hasta el siglo XIX, que surgió la necesidad de las bibliotecas como herramientas para estudiar las colecciones relacionándolas con la historia (Abid, 2007, p. 5).

En aquéllos museos donde no existían bibliotecas, las tareas propias del arte las hicieron surgir. “Los museos comenzaron a publicar información de difusión y a recibir la de otras instituciones y los curadores no trabajaban sin, al menos, sus obras de referencia, así, fueron construyendo acervos que eventualmente requirieron un lugar propio y un bibliotecario especializado para organizarlos y hacerlos accesibles” (*Ibid.*, p. 5). Las bibliotecas de los museos se convirtieron en espacios de investigación y estudio de las colecciones de arte y su uso era casi exclusivo para el personal del museo.

De acuerdo con Jones (1986, p.4), a lo largo del siglo XIX se comenzó a perfilar la bibliotecología de arte. Por una parte, la creación de la primera cátedra de historia del arte en la Universidad de Berlín (1844), generó una comunidad especializada que requería información. Posteriormente, surgió la fotografía, sucesora del grabado, que pronto se convirtió en el principal registro visual de las obras. Por último, se publicaron monografías y revistas de arte que constituyeron nuevos recursos especializados que precisaban un manejo particular.

²⁸ El surgimiento de los archivos en los museos está relacionado con la natural acumulación de documentos, en formatos diferentes a los libros, como folletos, hojas sueltas, fotografías o transparencias, los cuales dan cuenta de las actividades de la institución, y se vuelven más importantes conforme el museo acumula años de funcionamiento.

El Siglo XX

El siglo XX trajo consigo la renovación de los museos de arte. Movimientos como la Bauhaus, el Constructivismo y De Stijl convirtieron las salas de exposiciones en ambientes “puristas” y arquitectos como Le Corbusier y Mies van der Rohe otorgaron a los edificios la sobriedad del funcionalismo. También las técnicas de exposición se modernizaron priorizando el arreglo estético y didáctico de las piezas sobre el arqueológico (Bolaños, 2005, pp. 106-107). Pioneros en esta labor fueron Wilhelm Bode²⁹, Alexander Dornier³⁰ y Georges Henri-Rivière.³¹ Así surgieron la *museología*, la *museografía*³² y posteriormente la *nueva museología*.³³

Las primeras décadas representaron el auge de los museos de arte moderno³⁴ surgiendo la Tate Gallery en Londres (1897), el Museo de Luxemburgo (1927) y el Museum of Modern Art de Nueva York, MOMA (1929)³⁵. Muchos coleccionistas privados donaron sus colecciones a distintos museos o abrieron los propios.³⁶

Se creó la Oficina Internacional de Museos (1926), antecesora del actual Consejo Internacional de Museos, ICOM (1947) y así la primera definición, objetivos y reglamentos generales. Con el tiempo se sumaron al museo las funciones de servicio social y la educativa.

En 1959, el Museo Guggenheim de Nueva York, proyectado por Frank Lloyd Wright, inició una arquitectura específica de museos de gran espectacularidad, despreocupada e irreverente, visible en el Centro Georges Pompidou en París (1971), la Tate Modern en Londres (1980), la Staatsgalerie en Stuttgart (1984) y el Museo Guggenheim en Bilbao (1997) (Hernández, 1994, p. 172).

²⁹ Wilhelm von Bode (1845-1929), director y fundador de varios museos alemanes, establece los primeros conceptos teóricos sobre los museos, por lo que es considerado fundador de la museología mundial (García, 2000, p. 14)

³⁰ Alexander Dornier (1893-1957) creó los *atmosphäre rooms*, salas ambientadas que recreaban los espacios originales de las obras, utilizando piezas de arquitectura y decoración <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01973760500166673#preview>

³¹ Georges Henri-Rivière (1897-1985) fue pionero en exponer objetos de uso cotidiano de diferentes pueblos como obras de arte (Bolaños, 2005, p. 175)

³² Mientras la museología es una disciplina filosófica, centrada en los fundamentos de la institución y su funcionamiento, la museografía se limita a las técnicas de exposición de las colecciones (Deloche, 2002, pp. 20-21).

³³ La *nueva museología*, impulsada por el canadiense Duncan Cameron en la década de los ochenta, concibe al museo como un ente social, cambiante con las necesidades de la comunidad, vivo, participativo y determinado por el contacto directo entre el público y los objetos exhibidos (Bolaños, 2005, pp. 75-81).

³⁴ La mayoría de autores sitúan el inicio del arte moderno en 1863, con la presentación, en el Salón de París, de algunas obras de Monet, figurando entre ellas *el almuerzo campestre* (Hernández, 1998, p. 128).

³⁵ Las galerías exponían las obras de los artistas vivos como los cubistas, quienes no tenían cabida en los museos.

³⁶ Destacaron el escultor Federico Marés (Barcelona), la heredera Marguerite “Peggy” Guggenheim y Antony de Mellon (Estados Unidos), Anton Kröller y su esposa Hellen Müller (Holanda), el magnate del petróleo Couluste Gulbekian (Armenia), el pintor Jean Dubuffet (Francia) y el financiero Giuseppe Panza (Italia) (Bolaños, 2005, pp. 242-265).

Durante todo el siglo XX, las bibliotecas compartieron las transformaciones de los museos: cuando éstos decidieron responder a su función democratizadora, la biblioteca del Victoria and Albert Museum, al igual que sus salas de exposición, abrieron en horario nocturno, para volverse asequibles a las clases trabajadoras y en Francia, Georges Henri-Rivière contempló la contratación de bibliotecarios, la conformación de un acervo especializado y su organización con estándares internacionales, como parte del plan que puso a la vanguardia al Museo Etnográfico de Trocadero.

Conforme los museos asumieron funciones como el apoyo al desarrollo social, la educación y el esparcimiento de los ciudadanos, las bibliotecas comenzaron a concebirse como espacios de servicio para nuevos segmentos de población, de modo que los acervos que el siglo anterior servían exclusivamente a comisarios de exposiciones y conservadores, paulatinamente fueron puestos a disposición de un público cada vez más amplio (Hughston, 2011, p. 97).

La tecnología jugó un papel importante en la evolución de los museos y sus bibliotecas. En los años sesenta se comenzaron a utilizar computadoras como medio de creación (Bellido, 2001, p. 261) y en los noventa, las llamadas Nuevas tecnologías o Tecnologías de Información y Comunicación (TIC's)³⁷ representaron para el arte un aporte similar al de la invención de la fotografía (Picot, 2003, p. 72), pues dieron lugar a nuevas expresiones artísticas, nuevas formas de acceder a ellas y de difundirlas (Roseras, 2008, p. 245). Las bibliotecas jugaron un papel importante en el avance tecnológico de los museos de arte (Starr, 2007, p. 63), pues los bibliotecarios fueron pioneros en la introducción de herramientas para la descripción de acervos, formatos para su codificación, software para su consulta en red y para la administración, lo cual hoy es la base de los sistemas de gestión de los museos, además, muchos bibliotecarios fueron responsables de algunas de las herramientas de investigación sobre arte disponibles en Internet (Benedetti, 2007, p. 177).

³⁷ Las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC's), sucesoras de las Tecnologías de Información (TI), son un conjunto de familias tecnológicas entre las que se encuentran las telecomunicaciones (cables, ondas, fibras ópticas, radio, radar, televisión, teléfonos fijos y móviles), la informática (computadoras, videojuegos, agendas electrónicas, PDAs, tabletas), la robótica y automática, los sistemas que transmiten información (Internet, correo electrónico, videoconferencia), así como la industria de los contenidos audiovisual y multimedia. Comprende tanto el hardware y software asociado con los anteriores, así como los contenidos que se transmiten (Becerril, 2007, p. 19)

Tras la exposición de este primer capítulo, se puede observar cómo, desde las primeras civilizaciones humanas y durante cada periodo histórico, los libros y las bibliotecas han evolucionado lado a lado con las colecciones artísticas y los museos, pasando de ser objetos de colección a herramientas de trabajo para el estudio de las obras artísticas y el apoyo a la realización de diversas actividades del museo.

Hoy día, los museos siguen evolucionando, como un reflejo de la sociedad misma, de sus cambios ideológicos, tecnológicos, etc. Conocer su actualidad, saber cómo se conciben, caracterizan y cuáles son sus tendencias en aspectos como tipo de público, colecciones, acción educativa y social, es importante para entender el contexto en el que están inmersas las bibliotecas y a partir de ahí poder vislumbrar nuevas posibilidades de aportación de las bibliotecas a las actividades museales. De esto se ocupa el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II. LOS MUSEOS DE ARTE HOY

“... El museo nos permite a cada uno de nosotros imaginar otras muchas vidas paralelas, atravesar numerosos umbrales simbólicos, geográficos y temporales, situados en los confines de universos cualitativamente distintos...”

R. Bodei. *Tumulto de criaturas congeladas*

El concepto contemporáneo de museo

El *International Council of Museums, ICOM* (2007)³⁸ define al museo como “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que se ocupa de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir la herencia tangible e intangible de la humanidad y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación”.

Si bien este concepto es un referente teórico a nivel internacional, en la práctica hay tal heterogeneidad entre instituciones, que resulta difícil emplear la expresión “el museo” para definir su realidad, pues actualmente “conviven tipologías de museos contemporáneas, algunas incluso vanguardistas, con otras que mantienen presupuestos decimonónicos” (Fontal, 2007, pp. 27-30). Juanola y Colomer (Citado por Calaf, 2007, pp. 30-31), definen tres tipos de museos:

Museos tradicionales, de función adquisitiva y conservadora, donde los expertos del museo traducen su discurso a los visitantes, quienes mantienen un rol de observador.

Museos modernos, centrados en la función expositiva, comunicadora y educativa, mediante diversas actividades³⁹ para sus visitantes, quienes son consumidores activos.

Post museos, cuyas funciones más relevantes son la social, educativa e interpretativa y sus visitantes son parte del proceso de construcción del conocimiento.

³⁸ La actividad de los museos es regulada a nivel internacional por el *ICOM* y por más de 300 organizaciones de museos en todo el mundo, como la *American Association of Museums (AAM)*, el *Instituto Latinoamericano de Museos y Parques (ILAM)* y la *Network of European Museum Organization (NEMO)*.

³⁹ Las actividades al público son realizadas principalmente por las áreas de servicios educativos y giran en torno a las exposiciones, tales como: visitas guiadas, talleres y cursos para diferentes edades, conferencias, ciclos de cine, etc.

El *post museo* representa el paradigma más vanguardista, según el cual, el museo es un espacio de confluencia de culturas y subculturas, una comunidad de aprendizaje, donde visitantes y profesionales del museo aprenden unos de otros (Castellanos, 2008, p. 113).

El término deriva de la corriente filosófica del *postmodernismo*⁴⁰ y fue acuñado en 1998 por Eilean Hooper-Greenhill.⁴¹

Todas las ideas anteriores están detrás de cómo se conciben muchos de los museos actuales:

- Centro de cultura, **convivencia, reflexión, e innovación** que proporciona actividades culturales y educación artística, bajo la forma de experiencias interactivas y transformadoras (Centro cultural Banco do Brasil).⁴²
- Centro que **celebra, explora y promueve** la riqueza creativa y cultural de las imágenes en movimiento: film, televisión y cultura digital (Australian Centre for the Moving Image, Melbourne).⁴³
- Espacio para **compartir la creatividad artística** de Turquía y promover su identidad cultural, en un ambiente vibrante y familiar, ofreciendo oportunidades de aprender y disfrutar del arte actual (Estanbul Modern).⁴⁴
- Plataforma para **introducir las formas más nuevas de arte** de Asia a **otras regiones del mundo**, incrementado la audiencia del arte contemporáneo y **fortaleciendo la Industria cultural** (Mori Art Museum, Japón).⁴⁵

⁴⁰ A finales de los años 1970 Jean-François Lyotard (1924-1998) presentó el postmodernismo como una actitud de incredulidad hacia los grandes metarrelatos históricos del modernismo a favor de los pequeños relatos cotidianos (micro narrativas) como el medio para explicar la multiculturalidad del mundo (Hernández, 1998, p.32). Por su influencia, en la historia del arte actual se busca rescatar los valores y prácticas culturales alternativos a los propuestos por el eurocentrismo (Butler, 2007, p. 11).

⁴¹ Eilean Hooper-Greenhill es representante de la museología crítica, corriente surgida en los museos de arte estadounidenses, quien considera al museo más bien como una experiencia o un proceso, desligándolo del edificio (Castellanos, 2008, p. 112).

⁴² <http://www.bb.com.br/portalbb/portalbb/portalbb/page512,128,10134...>

⁴³ http://www.acmi.net.au/our_stpry.htm

⁴⁴ http://www.istanbulmodern.org/enmuseum/about_760.html

⁴⁵ <http://www.mori.art.museum/eng/outline/mission.html>

Características generales de los museos de arte

De acuerdo con Hernández (1994, p. 71), los museos tienen cuatro **componentes** básicos:

1. Colecciones (también llamadas contenido):
2. Edificio (también llamado continente)
3. Personal
4. Público

De la definición de museo ofrecida por el ICOM (2007), se pueden derivar las siguientes **funciones** principales:

Adquisición: proceso de recolección de nuevas piezas de la colección, como resultado de un programa científico (ICOM, 2009, pp. 27-28).

Conservación: mantenimiento óptimo de la colección controlando aspectos como la composición atmosférica, humedad, temperatura e iluminación (Hernández, *Op. cit.*, p. 234).

Investigación: contribución con conocimiento humano a partir de las obras que el museo conserva (Pérez, 1998, p. 87).

Comunicación: actividades que constituyen un puente entre las obras de arte y el público (Doctor, 2007, p.7).

Exhibición o exposición: representación ordenada de objetos colocados para ser vistos por el público (Citado por Hernández, 1994, p. 202).

Educación y esparcimiento: *actividades de animación, extensión cultural o mediación*, dirigidas a transmitir valores, conceptos, conocimientos y prácticas para el desarrollo del visitante y la comunidad (ICOM, 2009, pp. 32-33).

Los museos actuales se guían por **valores** como los siguientes:

- **Diversidad:** los museos buscan abrirse a una gran variedad de movimientos, géneros y estilos artísticos, además de ser incluyentes con diferentes tipos de públicos.
- **Accesibilidad:** involucra aspectos que van desde la apertura intelectual, hasta la accesibilidad física a sus instalaciones y la transparencia en la información relativa a la gestión.
- **Innovación y experimentación:** se buscan nuevas vías de trabajar con los artistas, presentar las obras y de acercarse al público, así como de sustentabilidad financiera y ambiental, etc.
- **Trabajo multidisciplinario:** implica involucrar a diferentes profesionales, del museo o externos, en el desarrollo de los proyectos.
- **Colaboración en red:** se trabaja en conjunto con otras entidades, ya sean culturales, gubernamentales o privadas en acciones de beneficio mutuo.

Witker (2001, p. 8) propone la siguiente **clasificación** de los museos de arte:⁴⁶

Museos de bellas artes. Abarcan siete disciplinas: arquitectura, escultura, pintura, literatura, danza, música y cine.

Museos de artes decorativas o aplicadas (diseño industrial). Exhiben piezas producidas con un objetivo funcional y utilitario, aunque también persiguen un fin estético y decorativo. Incluyen platería, cerámica, orfebrería, cristalería, mobiliario, trabajos en textiles, etc.

Museos de artes populares. Exhiben piezas de uso cotidiano que reflejan la concepción artística y el estilo de vida de una región particular. Comprenden obras de alfarería, cestería, cartonería, textiles, etc.

⁴⁶ Cabe definir el *arte* como “cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y comunicativa, a través de la cual se expresan ideas, emociones, o en general, una visión del mundo, mediante diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos” (Tatarkiewicz, 2002, pp. 63-67).

Podrían añadirse los **museos de arte contemporáneo**, que constituyen una categoría aparte de los museos de bellas artes, al imponer una nueva forma de comunicación con el espectador (Hernández, 1998, p. 128). El arte contemporáneo abarca obras producidas de finales de la Segunda Guerra Mundial (1945) a la actualidad (*Ibid.*, 1988, p. 128). Algunas de sus manifestaciones tanto históricas como vigentes son las siguientes:

De 1945 a 1960: informalismo o expresionismo abstracto,⁴⁷ arte óptico⁴⁸ y arte cinético.⁴⁹

De 1960 a 1975: arte pop,⁵⁰ arte minimalista⁵¹ y arte conceptual⁵² (que a su vez abarca movimientos como: videoarte,⁵³ happening,⁵⁴ performance,⁵⁵ fluxus,⁵⁶ arte povera,⁵⁷ arte procesual,⁵⁸ Body Art,⁵⁹ Land Art,⁶⁰ etc.)

De 1975 a la fecha: hiperrealismo,⁶¹ instalación,⁶² arte postmoderno,⁶³ deconstrucción⁶⁴ y arte bin⁶⁵. **Arte intermedia**, un arte plurisensorial o audiovisual, que comprende manifestaciones como: *videoinstalación*,⁶⁶ *videoescultura*⁶⁷ y *poesía sonora*,⁶⁸

⁴⁷ El *informalismo* o *expresionismo abstracto* fue un movimiento pictórico que no representaba figuras reconocibles, sino trazos de color que expresaban sentimientos (http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo_abstracto)

⁴⁸ El *arte óptico* u *op art*, fue un movimiento pictórico que representaba figuras con efectos de movimiento. <http://es.wikipedia.org/wiki/Op-art>

⁴⁹ El *arte cinético* fue el arte óptico llevado a la escultura, con piezas en movimiento. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_cin%C3%A9tico

⁵⁰ El *arte pop* tomó imágenes de la cultura popular (publicidad, cine, objetos comunes), ironizando el elitismo de las bellas artes <http://es.wikipedia.org/wiki/Pop-art>

⁵¹ El *arte minimalista* representaba formas rectangulares y cúbicas, con tonos neutros o pocos colores, donde se priorizaba el efecto del conjunto sobre las partes http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_minimalista

⁵² En el *arte conceptual* o *idea art*, la idea predomina sobre el objeto o incluso, es la obra en sí. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_conceptual

⁵³ El *videoarte* aplica el audio y el video con fines artísticos (<http://es.wikipedia.org/wiki/Videoarte>)

⁵⁴ El *happening* es una obra escénica o "evento", improvisado, donde participan los espectadores. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Happening>)

⁵⁵ El *performance* es una obra escénica, planeada, diseñada para causar provocación o asombro. <http://es.wikipedia.org/wiki/Performance>

⁵⁶ *Fluxus* fue un "anti arte", opuesto al arte conceptual, que enfatizaba lo simple, divertido y cotidiano. <http://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

⁵⁷ El *arte povera* o "*arte pobre*" (en italiano) rechazaba la industrialización y metalización del mundo y el arte, optando por materiales sencillos como madera, hojas, rocas, cristal, vegetales o desechos http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_povera

⁵⁸ El *arte procesual* priorizaba el proceso creativo, no en el producto final (http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_procesual)

⁵⁹ El *body art* trabaja con el cuerpo como material, pintándolo, calcándolo, ensuciándolo, etc. <http://es.wikipedia.org/wiki/Body-art>

⁶⁰ El *land art*, también llamado *arte de la construcción del paisaje* o *arte terrestre*, utiliza como materia prima el medio ambiente y los elementos naturales como madera, tierra, piedras, fuego, agua, etc. http://es.wikipedia.org/wiki/Land_Art

⁶¹ El *hiperrealismo* plasma la realidad en pintura, pero alcanzando mayor fidelidad que la fotografía. <http://es.wikipedia.org/wiki/Hiperrealismo>

⁶² La *instalación* combina diferentes medios para construir obras adaptadas a lugares específicos. http://es.wikipedia.org/wiki/Instalaci%C3%B3n_art%C3%ADstica

⁶³ El *arte postmoderno* propone "el arte por el arte", no abandera ideales sociales ni innovaciones estéticas; las obras son sólo objetos donde es posible utilizar cualquier estilo y técnica artística (http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_postmoderno)

⁶⁴ La *deconstrucción* supone que las lecturas de una obra son infinitas, por lo cual la esencia del arte no es cognoscible, definible ni comunicable <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstructivismo>

⁶⁵ El *arte bin* o *el cubo de basura del arte*, es un proyecto del inglés Michael Landy, quien llena un cubo con reconocidas obras de arte como una reflexión sobre la "jerarquía" entre las obras http://es.wikipedia.org/wiki/Art_bin

⁶⁶ La *videoinstalación* es una obra que utiliza imágenes de video como elemento principal, combinándolas con otros objetos. A diferencia del video simple, integra al espectador como protagonista en un ambiente construido (Navas, 2010)

⁶⁷ La *videoescultura* mantiene los elementos de la escultura, integrando en ella imágenes de video, pero la posición del espectador es siempre externa http://avm.webs.upv.es/proyectos_pdf/canepa.pdf

⁶⁸ La *poesía sonora* es un producto de la inspiración literaria que se experimenta como objeto plástico, musical, poético la combinación de éstos <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rap/article/view/23176>

Arte digital que utiliza las computadoras como medio de creación y comprende expresiones como: *arte fractal*,⁶⁹ *datamoshing*⁷⁰ y *pintura dinámica*⁷¹ y **Ciberarte**⁷² creado “desde, en y para la red” (San Cornelio, 2010, p. 25).

De acuerdo con el ICOM, existen alrededor de 55,000 museos distribuidos en 202 países⁷³, de los cuales unos 5, 500 son de arte⁷⁴. En América podría haber unos 2000, la mayoría en Argentina (225), México (220), Brasil (194), Venezuela (126) y Uruguay (46).⁷⁵

En este contexto, las bibliotecas constituyen un elemento del museo, aunque tienen la particularidad de ser a la vez una entidad en sí mismas, con colecciones, espacio, usuarios y servicios propios. También contribuyen al cumplimiento de las funciones del museo, pues sus acervos y servicios documentales están detrás de todo el trabajo que implica investigar las colecciones, realizar su conservación y restauración, así como preparar exposiciones, eventos o publicaciones, etc. (González, 2008, p. 9).

Al ser parte de las colecciones del museo, constituyen una parte de la herencia que los museos deben adquirir, conservar, investigar, etc., con fines de estudio, educación y recreación, según lo señalado en la definición de museo por el ICOM. Y en congruencia con el actual paradigma del *post museo*, las bibliotecas también deberían ser apoyadas como parte de estos espacios de confluencia, generación de conocimiento, innovación, reflexión, disfrute, en fin, de esa “experiencia” que hoy buscan ser los museos.

⁶⁹ El *arte fractal* es una forma de arte abstracto que refleja el orden y caos de la naturaleza mediante patrones y formas auto semejantes en todas las escalas http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.net/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_26/7_arte_fractal.pdf

⁷⁰ El *datamoshing* es una técnica de edición mediante la cual las estructuras del video son removidas creando una mezcla de pixeles, lo cual provoca una distorsión intencional o “glitch” <http://books.google.com.mx/books?id=gYj8f1qANpwC&pg=PA212&dq=datamoshing&hl=es&sa=X&ei=sXzzTqGQM8uGsgLOxLi9AQ&ved=0CDMQ6AEwAQ#v=onepage&q=datamoshing&f=false>

⁷¹ En la *pintura dinámica* las imágenes no son fijas y planas, sino animadas e interactivas http://books.google.com.mx/books?id=xns7xvOEes8C&pg=PA65&dq=pintura+din%C3%A1mica+digital&hl=es&sa=X&ei=c0EPT7PJluOtsAL_zNzuAw&ved=0CGwQ6AEwCA#v=onepage&q=pintura%20din%C3%A1mica%20digital&f=false

⁷² Las obras de *arte digital* y el *ciberarte*: 1) Son obras múltiples, que se copian una y otra vez sin que sea relevante en ellas la cualidad de originales y únicas; 2) En ocasiones son abiertas, modificables por el espectador; 3) Superan la linealidad de la expresión convencional al integrar imagen, texto y sonido y 4) No suelen requerir el aval del museo para legitimarse, pueden darse a conocer masivamente a través de Internet. Lo anterior representa un cambio de paradigma, primero, en las obras, que dejan de ser perfectas, cerradas y únicas y en ocasiones pierden su carácter comercial o su autoría individual, y en segundo término, en el ideal cultural, que se vuelve más humanista, basado en una comunidad más igualitaria, participativa y abierta (Bellido, 2001, p. 263)

⁷³ <http://icom.museum/what-we-do/resources/frequently-asked-questions.html>

⁷⁴ http://www.museumland.net/ricerca_globale_en.php

⁷⁵ <http://www.ilam.org/m-arte.html>

Tendencias en los museos de arte

Si bien existe una gran heterogeneidad en las instituciones artísticas, es posible identificar algunas tendencias hacia las cuales se inclina el quehacer museal actual, del cual las bibliotecas forman parte.

El edificio: la primera obra de arte

En 1971 los arquitectos del Centro Georges Pompidou en París, Renzo Piano y Richard Rogers, afirmaban que “el espacio museístico dejaba de ser un mero contenedor para convertirse en la primera obra de arte de él” (Bolaños, 2005, p. 60). En 1997 Frank O. Gehry dio al Museo Guggenheim de Bilbao, un edificio con “gran sentido escultórico, buen humor y ausencia de dogmatismo” (*Ibid.* 2005, p. 387), iniciando un fenómeno arquitectónico sin precedentes: el “efecto Guggenheim” o “efecto Bilbao” (Van Uffelen, 2010).

Actualmente se imponen las “arquitecturas vistosas, espectaculares, de formas seductoras y cautivadoras, que reclaman al público por sí mismas” (Camín, 2007, p. 17). Así lo demuestran museos como la Ciudad de las Artes y las ciencias en Valencia (1998, Santiago Calatrava), el Centro de Arte Contemporáneo Rosenthal en Ohio (1998, Zaha Hadid), el Museo Judío en Berlín (1999, Daniel Libeskind) y el Museo Quai Branly en París (2006, Jean Nuvel) (Van Uffelen, 2010).

Hoy día los museos constituyen representaciones de países y emblemas de ciudades, a cuyos edificios se destinan presupuestos antes impensables (Rico, 1999, p. 257). Ha tenido lugar un fenómeno de expansión y replanteamiento de los espacios, como ha sucedido en el MOMA,⁷⁶ el Royal Ontario Museum,⁷⁷ el Tel Aviv Museum of Art⁷⁸ y Louvre.⁷⁹

⁷⁶ El MOMA de Nueva York duplicó su superficie agregando seis pisos a su edificio (2004), a cargo del arquitecto Yoshio Taniguchi (<http://www.lanacion.com.ar/655729-tras-una-costosa-remodelacion-hoy-reabre-sus-puertas-el-moma>)

⁷⁷ El Royal Ontario Museum realizó una expansión que incluyó la renovación de sus 10 galerías históricas y la construcción del edificio “Cristal”, diseñado por el arquitecto Daniel Libeskind http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Real_de-Ontario

⁷⁸ El Tel Aviv Museum of Art en 2011 agregó el nuevo edificio Herta y Paul Amir, diseñado por el estadounidense Preston Scott Cohen, con lo que se duplicó el espacio de exhibición, incluyó jardines y un centro de educación artística <http://tamuseum.com/about-us-tel-aviv-museum-of-art>

⁷⁹ El Louvre inauguró en 2012 una nueva sede en Lens (Francia) y construye otra sede en Abu Dabi (Emiratos Árabes), que planea inaugurar en 2015 http://es.wikipedia.org/wiki/Louvre_Abu_Dabi

De acuerdo con Rico (1999, pp. 271-289), los museos actuales tienen tres requerimientos: **nuevas áreas, mayores superficies y altos niveles de especialización en las instalaciones**, pues se requieren más espacios de acogida para el público como cines, auditorios, tiendas, librerías, restaurantes y cafeterías, además de nuevas áreas de trabajo como centros de educación artística, departamentos para la gestión de colecciones digitales o para la comunicación Web, etc. Los grandes formatos del arte contemporáneo también precisan escenarios mayores; por su parte, las exposiciones temporales requieren iluminación y acústica depurados y normas de conservación y seguridad más exigentes, por lo que las instalaciones actuales “se acercan más a un edificio industrial que a un centro de cultura” (*Ibid.*, 1999, p. 333).

En los últimos años ha cobrado relevancia el **modelo arquitectónico multiusos**, que a manera de **Centro cultural**, integra diferentes funcionalidades: museo, centro de investigación, escuela de arte, biblioteca, tiendas, restaurantes, etc. (Macken, 2006, p. 21). Un ejemplo es la *Biblioteca de Alejandría*, recientemente reconstruida bajo la misma premisa y espacio del *Mouseion* griego, integrando museos dedicados a la ciencia, la caligrafía y arqueología, un planetario y una biblioteca con textos impresos y digitales (Butler, 2007, p. 19).

Las bibliotecas ocupan un lugar importante en los edificios de los museos no sólo por la necesidad de contar con áreas para la gestión de la creciente documentación artística, además forman parte de las áreas de servicio al público y tienen un valor *per se* como espacios arquitectónicos donde los arquitectos expresan su “sentido del drama” (Benedetti, 2007, p. 83). Hoy se busca lograr en estas bibliotecas espacios funcionales y atractivos, flexibles, seguros y con facilidades tecnológicas (Fansa, 2013). Ya sea la vanguardia arquitectónica o la tradicional magnificencia de los edificios históricos de los museos, hace de las bibliotecas de museos lugares privilegiados para el estudio, la investigación o “un espacio para hacer una pausa y disfrutar durante la visita al museo”.⁸⁰

⁸⁰ <http://www.tamuseum.com/about-the-library>

El público: eje de los museos

Concebido por el ICOM (2007, p. 77) como “el conjunto de los usuarios del museo”, el público, su satisfacción y desarrollo ocupan hoy día una posición central en las agendas de los museos.

De acuerdo con Huyssen (Citado por Castellanos, 2008, p. 34), el museo actual ha pasado de ser un bastión de la alta cultura, a piedra angular del **turismo patrimonial** o **cultural**. Esto se debe en principio a una mayor valoración social del patrimonio (museos, monumentos, arquitectura, fiestas, tradiciones, gastronomía, artesanías, etc.), así como una suerte de nostalgia por el pasado, por lo singular y lo local (García, 2008, pp. 38, 42). A ello se suma también la valoración del patrimonio como generador indirecto de riqueza económica (Hernández, 2007, p. 24).

Algunos museos se han convertido en un verdadero **fenómeno de masas**⁸¹ (Rico, 1999, p. 253). En particular los museos de arte, disfrutaban de un alto estatus social que los integra a los circuitos turísticos logrando afluencias de visitantes nunca antes vistas: los más populares del mundo, que hace una década recibían alrededor de 4 millones de personas, hoy son visitados por casi 10 millones anualmente.⁸²

Recientemente se opta por dejar de lado la idea del *gran público*, concebido en sentido genérico, impersonal y amorfo, para pensar en diferentes **públicos meta u objetivo**, es decir, audiencias diferenciadas con necesidades e intereses específicos (Rico, 2012, p. 173).

⁸¹ Mientras algunos critican este enfoque al considerar que el museo se beneficia económicamente de los visitantes en una orientación mercantilista, otros lo consideran una revolución museológica que abre posibilidades económicas y plásticas si el museo no pierde su misión original (Rico, 1999, pp. 269-270).

⁸² Los diez museos más visitados del mundo durante 2013 fueron: 1) El Louvre con 9.3 millones de visitantes; 2) El Museo Británico con 6.7; 3) El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, con 6.2; 4) La National Gallery de Londres, 6 millones; 5) Los museos vaticanos con 5.4 millones; 6) El Tate Modern de Londres, con 4.8 millones de visitantes al año; 7) El Museo del Palacio Nacional de Taipei con 4.5; 8) La National Gallery of Art de Washington con 4; 9) El Centro Pompidou en París con 3.7 y 10) El Museo de Orsay en París con 3.5 millones. Entre los 100 museos más visitados, sólo figuran dos instituciones latinoamericanas: el Centro Cultural Banco de Brasil con sus tres diferentes sedes y el Museo Soumaya de la Ciudad de México (en la posición 56).

http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2014/04/TheArtNewspaper2013_ranking.pdf

El trabajo con “los públicos”, actualmente se torna más especializado, con programas específicos para “microculturas” como colectivos, tribus urbanas, etc. (Fontal, 2007, p. 47) y grupos con necesidades especiales, como los adultos mayores, invidentes y sordomudos, personas con síndrome de Down o aquéllas que no pueden acudir a los museos como los reclusos. Como ejemplo, el *Instituto Valencia de Arte Moderno (IVAM)*, tiene un taller para este tipo de personas, mediante el cual el museo funciona como puente entre los reclusos y la sociedad (Calaf, 2007, p. 19).

Otra orientación actual del museo consiste en buscar la retroalimentación del público y su conocimiento (Fontal, 2007, p. 34), principalmente mediante estudios de público con los cuales los visitantes aportan al diseño de las exposiciones y las actividades (Ángeles, 2008, p. 32). Así lo hace el *Laboratorio Permanente de Público de Museos*, iniciativa del Ministerio de Cultura de España para monitorear permanentemente al público de los Museos Estatales.⁸³ Según Reynoso (2012, p. 103), este tipo de prácticas son clave para mantener la pertinencia de los museos en la sociedad.

Recientemente ha surgido el “visitante online”, quien sin estar físicamente en el museo, accede a sus contenidos vía Internet y mediante las redes sociales, puede comunicarse con el museo y con otros usuarios, opinar e incluso generar debates de una forma que antes era imposible (Sabaté, 2012, p. 46).

Las bibliotecas forman parte del mensaje que el público recibe del museo, ya sea o directamente, mediante los documentos y servicios de información que ofrecen en persona a los visitantes, o indirectamente, a través de las cédulas de sala, folletos de exposiciones, publicaciones, etc., pues los acervos de la biblioteca suministran la información necesaria para la investigación de las colecciones, la curaduría de las exposiciones, la preparación de apoyos didácticos y contenidos de difusión y las actividades educativas (Bierbaum, 2000, p. 149).

⁸³ (<http://www.mcu.es/museos/MC/Laboratorio/index.html>)

La colección: la integración del patrimonio y herencia cultural

La colección de un museo puede definirse como un conjunto de obras, artefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc., que forman un conjunto coherente y significativo, seleccionado para comunicarlo a un público (ICOM, 2009, pp. 26-27). Recientemente las colecciones de los museos se han ampliado, abarcándolo casi todo: obras tangibles e intangibles, animadas e inanimadas, antiguas y contemporáneas, etc. (Hernández, 1994, p. 27).

El ideario posmodernista ha puesto en valor las manifestaciones artísticas multiculturales y alternativas (Lorente, 2002, p. 30). Hoy se procura integrar el trabajo de colectivos emergentes antes “invisibles para la cultura oficial” (Valle, 2007, p. 15). Los museos que antes reunían sólo obras de “excepción ejemplar”, hoy recuperan piezas antes consideradas prosaicas o triviales (Deloche, 2002, pp. 90-94), como el *arte kitsch*⁸⁴ y el *pop*.⁸⁵

También se van incorporando a las colecciones del museo las obras de **patrimonio cultural inmaterial**, reconocido por la UNESCO en 2003 y que comprende las prácticas, representaciones, expresiones, saberes, así como objetos y espacios que individuos y comunidades consideran parte de su cultura: cantos, danzas, fiestas, narraciones, deportes, juegos, etc.⁸⁶ Lo mismo ocurre con las obras de **patrimonio digital**, reconocido por la UNESCO en 2005, como aquéllos “recursos únicos que son fruto del saber o la expresión de los seres humanos... que se generan directamente en formato digital o se convierten a éste...” (Carreras, 2009, p. 20).

En virtud de que el hecho artístico es único, irrepetible y a veces efímero (Cabrera, 2005), una gran cantidad de obras de arte no son poseídas en sí mismas por los museos, sólo sus soportes, de modo que los documentos como fotografías, catálogos de exposiciones, videos de performances, archivos de audio, etc., en ocasiones constituyen registros únicos de obras que de otra forma se perderían (Bilbao, 2008, p. 245). Por ello, desde mediados de siglo XX, muchas prácticas artísticas se establecen desde la documentación y la

⁸⁴ El *arte kitsch* incorpora objetos de “pobre contenido artístico o gusto vulgar”, imitando otros estilos (Irizarry, 2006, p.12).

⁸⁵ El *arte pop* utiliza motivos de la comunicación, el cine, el cómic, la publicidad o de otros artistas (Busteto, 2006, p.14).

⁸⁶ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011>

comprensión y estudio de estas expresiones artísticas debe pasar por la recuperación, preservación y difusión de dichos acervos.⁸⁷

Los libros, fotografías, sustitutos digitales, etc., que registran las obras de arte constituyen **documentos** porque son testimonios de la actividad humana fijada en un soporte.⁸⁸ La **documentación** en el museo tiene varias acepciones: es el registro de las piezas de arte y su vida en la institución, labor realizada por los responsables de estas colecciones (Citado por Ambourouè, 2010, pp.1-3). Por otra parte se encuentran los **servicios de documentación**, que brindan acceso a los documentos derivados del quehacer institucional, actividad propia de las bibliotecas y archivos del museo (Docampo, 2009, p. 254).

Actualmente los límites entre documentos y obras de arte se difuminan, ya que algunas obras (como libros en formatos especiales, álbumes fotográficos y archivos de artistas) pueden ser a la vez piezas de arte, documentos de archivo o de la biblioteca (Dávila, 2011, pp. 9-10). El entorno digital también ha favorecido la integración de colecciones, pues en sus versiones digitales, todos los documentos constituyen **recursos** u **objetos de información** (Bueno, 2004?, p. 6). En este contexto, *información* es “cualquier clase de conocimiento que puede ser intercambiado y “es siempre expresada por algún tipo de datos” (Silió, 2005, pp. 377-378). Así, un libro, una fotografía o una obra de arte, son **fuentes de información e instrumentos de conocimiento** para quienes puedan asimilar los datos que contienen (Fernández, 2011).

En general, diferentes colecciones del museo (incluidos los documentos de la biblioteca), pueden ser consideradas a la vez como obras de arte, documentos y fuentes de información e instrumentos de conocimiento y por ello actualmente suelen agruparse como *patrimonio o herencia cultural*. El *patrimonio cultural* es el conjunto de bienes culturales reunidos y conservados para ser transmitidos. Si bien existe una sutil diferencia de temporalidad con la *herencia cultural*, que se refiere a los bienes que ya fueron transmitidos por generaciones anteriores (ICOM, 2009, pp. 67-8), ambas expresiones suelen utilizarse como sinónimos.

⁸⁷ (http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_seccion.php?id_subseccion=7)

⁸⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Documento>

Las exposiciones: el museo virtual

De acuerdo con Schärer (Citado por ICOM, 2009, p. 37), la exposición de un museo es “la visualización explicativa de hechos ausentes por medio de los objetos, así como de los elementos de la puesta en escena utilizados como signos”. Su preparación corresponde a la *museografía*⁸⁹ y la *curaduría*.⁹⁰

Las exposiciones constituyen a la vez, un medio de comunicación, una acción didáctica y una experiencia estética (Santacana, 2007, p. 253).

Las exposiciones como acto de comunicación, son un proceso integrado por los objetos expuestos que funcionan como signos (semiología) y evocan conceptos o representaciones mentales (ICOM, 2009, p. 37). Actualmente se confiere un rol más activo al público en la apreciación de las exposiciones, se renuncia a la estética *per se* de las obras haciéndola depender del espacio y la óptica del espectador. De acuerdo con Hernández (1994, p. 82), se pretende tocar la sensibilidad de quien contempla la obra, desestabilizar sus esquemas y formularle preguntas. Nicolas Bourriaud (Citado por Lebrero, 2008, p. 46) afirma que vivimos un periodo de *arte relacional*, donde el visitante se integra a la obra, convirtiéndose en actor, en sujeto y objeto a la vez.⁹¹

Las exposiciones como acción didáctica giran hoy en torno al espectador y su aprendizaje (Calaf, 2007, p. 28), por lo cual ha surgido la ***museografía didáctica***, que busca volver comprensibles los contenidos sobre los objetos expuestos (Santacana, 2007, p. 55).

Si bien las exposiciones no son obras artísticas en sí mismas (porque lo primordial en ellas no es su fuerza expresiva, si no la transmisión de saberes), constituyen una experiencia estética al incorporar diseño y arquitectura efímera artística y espectacular (*Ibid.*, 2007, p. 52),

⁸⁹ La *museografía* se ocupa del montaje de exposiciones y de hacer comprensibles los objetos (Deloche, 2002, p. 20.)

⁹⁰ La *curaduría* consiste en “elegir determinadas obras y organizarlas de una determinada manera” (Guasch, 2007, p.114)

⁹¹ Sin embargo, de acuerdo con Doctor (2007, p. 7), si hay un aspecto en el cual los museos de arte tienen que trabajar, es en “ser puente real y efectivo entre la obra de arte y la lectura del público”, pues mientras los soportes del arte se multiplican, no ocurre así los códigos para “leerlo”, de modo que el público profesa verdaderos “actos de fe” ante las obras que contempla, a veces sin comprender (García, 2000, p. 2).

Entre las *técnicas expositivas* o *museográficas* recientes se pueden mencionar el **paisajismo**,⁹² la **museografía audiovisual** y **multimedia**,⁹³ la **museografía sensorial**⁹⁴ y las **exposiciones virtuales**,⁹⁵ conformadas por imágenes cuyo contenedor es el ciberespacio (Rico, 2006, pp. 11-86).

Ha surgido la **cibermuseografía**, que se ocupa de las exposiciones basadas en Internet (Báscones, 2006, p. 423). También el **museo virtual** o **cibermuseo**, un escenario ubicado en el ciberespacio (que puede referirse a una institución física), con acervos de simulaciones digitales, donde se pueden hacer visitas en 360°, ver exhibiciones, e interactuar con las obras de formas imposibles en un museo real. Un ejemplo es el proyecto *International Virtual Art Center, IVAC*, “un centro de artes exclusivo de Internet, especializado en exhibir arte en formato digital y nuevas propuestas experimentales” (Robles, 2010, pp. 11-23). Igualmente surgieron los **Metamuseos**, “museos de museos”, redes de museos gestionadas a través de una plataforma virtual como el *Australian Museums and Galleries Online, AMOL*.⁹⁶

Las exposiciones, independientemente de su formato, se basan en la investigación documental, labor en la cual la biblioteca del museo es herramienta básica. Es común que estas bibliotecas también constituyan obras valiosas *per se* capaces de conformar exposiciones o complementarlas.⁹⁷ En virtud de lo anterior, recientemente se propone un “enfoque sistémico” que inserte a las exposiciones en una red interinstitucional, vinculando las obras de arte con documentos de bibliotecas, archivos o escuelas de una universidad; la idea es que las muestras provoquen al espectador curiosidad intelectual e inviten a profundizar en lo expuesto, siendo las bibliotecas parte de una ruta que indique qué buscar (libros, películas, conferencias, etc.) y dónde hacerlo (Román 2012, pp. 363-369).

⁹² El paisajismo usa la calle para montar exposiciones itinerantes, muralismo, graffiti (Rico, 2006, pp. 11-86).

⁹³ La museografía audiovisual se basa en medios audiovisuales y escénicos (Hernández, 1994, p. 230).

⁹⁴ La museografía sensorial es una “puesta en escena” organizada en torno al visitante (*Ibid.*, 1998, p. 259).

⁹⁵ Si bien Internet y la realidad virtual representan para la mayoría un avance en la democracia de la cultura y el arte (Bellido, 2001, p. 266), algunos afirman que no estamos ante un salto tecnológico más, sino ante una nueva realidad paralela y existe el riesgo de que la **cibercultura** provoque una implosión del espacio museal, pues “si la imagen priva sobre el objeto, los contenidos de los museos pueden prescindir de sus continentes” (Citado por Deloche, 2002, p. 198). El filósofo Lúbe considera que la actual multiplicación de los museos es una forma de compensar la inestabilidad producida por los cambios actuales y una forma de búsqueda de raíces (Citado por Poulot, 2011, p. 105).

⁹⁶ http://www.cmc.gov.au/working_groups/past_working_groups/collections/collections_-_australian_museums_and_galleries_online_amol_task_group

⁹⁷ En las bibliotecas es frecuente encontrar obras de *valor histórico* como manuscritos, incunables, mapas antiguos, etc., obras de *valor artístico* por su caligrafía, tipografía, ilustración o encuadernación; y de igual modo, obras con mérito *bibliográfico*, como primeras ediciones y traducciones, además de ejemplares únicos y escasos.

La comunicación: el museo 2.0

“La comunicación es fundamental en el desarrollo de un museo debido a su necesidad de entablar contacto con el público” (Castellanos, 2008, p. 23).

Hoy día, esta labor implica dar a conocer los programas del museo, transmitir su singularidad con respecto a otras instituciones, atraer públicos, establecer relaciones a largo plazo con ellos, generar ingresos, además de competir por la atención del público con otros productos de ocio (Kotler, 2001, pp. 18, 19, 84).

Los museos más vanguardistas forman parte de la **industria cultural**⁹⁸, un sistema de comunicación de masas que promueve el consumo de la cultura. Los museos se manejan como una **empresa cultural** y su oferta como un **producto** planeado para el consumo (Castellanos, 2008, p.48). Por ello recurren a herramientas como la denominación de marca,⁹⁹ la creación de imagen,¹⁰⁰ la publicidad,¹⁰¹ las relaciones públicas¹⁰² y el marketing¹⁰³ (Ramírez, 2012, p. 145).

En las últimas décadas, las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC's) han modificado la forma en que los museos actuales se comunican con el exterior. Según Docampo (2009, p. 55), los aspectos más innovadores de los museos actuales son la transparencia informativa con miras al acceso universal, la apertura de servicios y la participación de los ciudadanos a través de las páginas web, con los criterios de la Web 2.0. Por esta razón, algunas instituciones como el *Indianapolis Museum of Art* permiten conocer desde el número de visitantes diarios, hasta el monto del capital del museo y el *British Museum* lleva la presencia de su colección en la Web a niveles difícilmente superables.

⁹⁸ La *industria cultural* o *economía cultural*, término introducido en los años sesenta por Theodor Adorno y Max Horkheimer, es un “sector de la economía que se desarrolla en torno a bienes culturales, tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la publicidad, la gastronomía y el turismo”. En los años 1980, Graham Drake, Richard L. Florida y Paul Roberts, ampliaron el término a *industrias creativas*, para abarcar todas las formas artísticas, desde la alta cultura a lo popular: el diseño, la artesanía, el patrimonio cultural y la colaboración del sector cultural con el turismo y la educación; también incluye la *industria de los contenidos*, en medios tradicionales (diarios, revistas, televisión, cine, radio, publicidad) y en medios digitales (Internet, periódicos y revistas on-line, televisión y radio digital y dispositivos móviles). http://es.wikipedia.org/wiki/Industria_cultural

⁹⁹ La *denominación de marca* es el nombre que se usa como marca de un producto, servicio u organización <http://books.google.com.mx/books?id=28RIU5MUzIUC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

¹⁰⁰ La *creación de imagen* busca lograr una representación de un producto u organización para captar la atención del público mediante un logotipo y un mensaje a modo de lema...” (Kotler, 2001, pp. 260-261).

¹⁰¹ *Publicidad* es una forma pagada de promover productos, servicios, instituciones, etc. (*Ibid.*, 2001, p. 262).

¹⁰² Las *relaciones públicas* complementan la publicidad mediática a través de: eventos especiales, actividades con la comunidad, charlas, entrevistas, folletos, notas de prensa, etc. (Kotler, 2001, p. 280).

¹⁰³ El *marketing* o *mercadotecnia* es el conjunto de actividades desarrolladas para satisfacer las necesidades del consumidor, aplicando técnicas de comercialización de productos (Mercado, 2004, p. 32).

La *Web social* o *Web 2.0*¹⁰⁴ ha determinado el surgimiento del llamado **Museo 2.0**, un modelo de gestión en red caracterizado por la interactividad, la co-creación de contenidos con el público, facilidades de conectividad para formar comunidades y la cooperación en red con instituciones locales, nacionales e internacionales (Barandiaran, 2010, pp. 12-15). Así, a las tradicionales funcionalidades Web, que permiten al museo posicionarse en buscadores, transmitir noticias, crear boletines digitales, revistas electrónicas y espacios publicitarios, la Web social suma facilidades como presencia en *Facebook* y *Twitter*, canales de video en *YouTube*, álbumes de fotos, sindicación de contenidos, edición colaborativa de páginas *wiki*, foros virtuales, blogs (bitácoras) y educación virtual. Como ejemplo pueden mencionarse los portales de museos creados por el grupo de museología virtual *Òliba* de la Universidad Abierta de Catalunya,¹⁰⁵ cuyos contenidos a medida están basados en **gestores de contenidos (CMS)**.¹⁰⁶

Entre los desarrollos más recientes se encuentran las aplicaciones para dispositivos móviles, destacando instituciones como el *Mori Art Museum* de Japón, que cuenta con tres aplicaciones: *MAMAP* (que usa un GPS para ubicar el museo y comunicarse vía *Twitter* o *Facebook*), *Mori Art Museum* (con contenidos del museo: obras, audioguías, programación, etc.) y *Count Art* (que permite a los usuarios visitar virtualmente unos 70 museos, ser contados como visitantes y participar en una lotería automática).¹⁰⁷

Cabe mencionar que entre la información que el museo comunica al público se encuentra la relativa a las bibliotecas, siendo sus acervos y catálogos de los que primero se disponen para su consulta pública en Internet y los primeros espacios en integrarse a redes virtuales. Las bibliotecas además suelen ser activas en la conformación de comunidades de usuarios y en el intercambio continuo de información, siendo de las principales áreas que fungen como puente entre el museo y la sociedad.

¹⁰⁴ La *Web social* o *Web 2.0* supone una serie de nuevas herramientas tecnológicas que permiten a las personas crear, compartir y vincularse en el contexto de una sociedad en red (Barandiaran, 2010, p. 10)

¹⁰⁵ <http://oliba.uoc.edu/index.php?lang=es>

¹⁰⁶ Los *gestores de contenidos* “aportan toda una serie de funcionalidades resueltas dispuestas para ser utilizadas y combinadas de manera modular”, reduciendo el trabajo a la adaptación del diseño gráfico institucional. Los hay comerciales, gratuitos en Internet y en software libre como *Typo 3*, *PHP Nuke*, *Joomla!*, (Báscones, 2006, p. 430).

¹⁰⁷ <http://www.mori.art.museum/eng/apps/index.html>

La educación museal: de los objetos a los visitantes

El ICOM (2009, pp. 32) define la *educación museal* como la transmisión de valores, conceptos, conocimientos y prácticas, surgidos del museo, cuyo objetivo, es “el desarrollo del visitante” (y no sólo difundir las colecciones).

El museo contemporáneo tiene entre sus funciones la educación de la sociedad, la cual es básicamente *informal*¹⁰⁸ y *patrimonial*.¹⁰⁹ Sin embargo, hoy se debate que la actividad educativa de los museos debe ir más allá de lo “cultural”, constituyendo una forma de *educación para la vida*, sirviendo a la sociedad para abrirse a nuevas expectativas, hacerse preguntas, contar con más recursos, etc. (Juanola, 2007, pp. 28-29). De acuerdo con Álvarez (2007, p. 19), el museo debe conformar *comunidades de aprendizaje*, cuyas actividades no sólo transmitan conocimientos, sino los creen a partir de la confluencia de gente diversa. Así, el museo podría contrarrestar la uniformidad cultural de la globalización y la “avalancha icónica” cotidiana (Citado por Calaf, 2007, p. 18). En opinión de Jiménez (2008, p. 133), los museos deberían sensibilizar a la población realizando una *alfabetización cultural*.

Una tendencia de los museos es la formalización de la actividad educativa, pues han comenzado a evaluar sus prácticas educativas, a generar indicadores y hacer planteamientos teóricos originales. Lo anterior ha favorecido el surgimiento de la *pedagogía museal*, un marco teórico y metodológico para la planeación, puesta en práctica y evaluación de las actividades educativas en los museos (ICOM, 2009, p. 33).

Los espacios museísticos más avanzados han creado sus propios Centros de Estudios, siendo algunos referentes internacionales el *Courtauld Institute of Art* (Londres), el *Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA)* (Washington), el *Getty Centre* (Los Ángeles), *L'École du Louvre* (París) y el Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado (Docampo, 2009, p. 55).

¹⁰⁸ Es decir, un proceso educativo brindado por una institución que no forma parte del sistema educativo legalmente establecido y no otorga ninguno de sus grados o títulos (Pastor, 2004, p.40).

¹⁰⁹ Las colecciones del museo representan un patrimonio que, mediante la educación, el museo da a conocer a la población, creando conciencia para preservarlo de la destrucción o el abandono para legarlo a la posteridad (*Ibid.*, 2004, pp. 42-44).

Otra práctica actual es la vinculación con el ámbito escolar: los departamentos educativos de los museos buscan a las escuelas y les plantean propuestas complementarias de la educación formal (Fontal, 2007, p. 30). La premisa es que las actividades educativas con obras artísticas fortalecen habilidades importantes para la vida contemporánea que no siempre desarrolla la educación formal (Lidón, 2007, p. 70). Por ejemplo, los niños aprenden a planificar un proyecto, llevarlo a cabo, trabajar en equipo, desarrollan la lectura, escritura, el lenguaje y refuerzan sus planes de estudio; en los alumnos universitarios se facilita la construcción de la identidad, el sentido de pertenencia, la empatía y el respeto a la diversidad y, por su parte, los docentes promueven la apreciación artística y la educación extra escolar (Calaf, 2007, pp. 19-22). Como muestra de colaboración, el Departamento de Educación de Cataluña organiza un seminario para la elaboración de material didáctico en apoyo del *Museu de Lleida*, haciendo coincidir la currícula escolar con los programas educativos del museo (Sabaté, 2012, p. 56).

Por último, puede hablarse de la participación de los museos en plataformas educativas (donde los acervos de las bibliotecas forman parte de los contenidos difundidos). De acuerdo con Martin (2004, pp., xi-xii), el cambio acelerado se ha convertido en un estilo de vida y la capacidad de aprender continuamente es esencial, de modo que es necesario ir construyendo una **sociedad del aprendizaje**, no sólo una sociedad de la información. En este contexto, los acervos de los museos representan recursos educativos, pero los ciudadanos requieren no sólo contenidos, sino un contexto adicional que les permita hacer buen uso de ellos. Por ello están surgiendo plataformas educativas como el *Institute of Museum and Library Services, IMLS*,¹¹⁰ un catálogo colectivo virtual de museos y bibliotecas de los Estados Unidos, dirigido a personas de todas las edades y circunstancias, que hace énfasis en el desarrollo de las llamadas “habilidades del siglo XXI”: alfabetización tecnológica, pensamiento crítico, resolución de problemas, creatividad, etc. (Callery, 2004, p. xiv).

¹¹⁰ <http://www.ims.gov/>

La vinculación: el museo como medio de revitalización social

Hoy día, los museos buscan incidir positivamente en su entorno, siendo ésta una de las principales diferencias con los viejos “museos contenedor” (Calaf, 2007, p. 205)

La comunidad en la que el museo se encuentra enclavado se considera hoy día un factor importante para el éxito del museo. De acuerdo con Sabaté (2012, pp. 18-24), la clave para que un museo se sostenga en el tiempo está en conseguir un vínculo estrecho con su comunidad, evitando ser sólo “un contenedor de objetos aislado e indiferente”. Por ello, el museo actual debe implementar actividades de extensión cultural en diferentes ámbitos: el barrio, la ciudad, la región y el país, y en diferentes aspectos como la cohesión social, la promoción de la lectura, la dinamización cultural, turística y económica, la proyección nacional e internacional, etc.

Los museos más vanguardistas, como parte de su acción cultural, apoyan manifestaciones de su entorno, como: festivales de teatro y música, jornadas de patrimonio, noches de los museos, etc., o participan en festividades y conmemoraciones locales, como los carnavales. Algunos incluso juegan un rol como vehículos de desarrollo económico y revitalización social de barrios, ciudades o pequeños pueblos rurales, para lo cual colaboran con gobiernos locales, empresarios, organizaciones no lucrativas, artistas, ciudadanos y bibliotecas, en programas artísticos comunes (Kemp, 2008, pp. 1-3).

En opinión de Sylvester (2008, p.17), hay que terminar con la noción de que el arte es un “adorno” y comenzar a verlo como una herramienta de desarrollo económico y disminución de problemas sociales. Por su parte, Adolfo Sánchez Vázquez considera que la experiencia estética y la práctica artística no son algo superfluo, sino una necesidad humana que requiere ser satisfecha, pues tiene que ver con aspectos básicos como la creación, la expresión y la comunicación; Arriarán (2009, pp. 131-132) añade una función del arte de suma importancia para la sociedad contemporánea, como factor de “desautomatización” de la vida enajenada, condicionada por instituciones y medios masivos de comunicación.

Piedras (2011), agrega que la actividad cultural tiene un claro impacto económico, generando empleo y riqueza, e incrementando el bienestar de la población, pues promueve la expresión, la participación ciudadana en la vida política, favorece el sentido de identidad y de seguridad social y expande la visión de las personas.

Algunos ejemplos en Estados Unidos son los festivales *Spoletto* y *Piccolo Spoleto*, en Carolina del Norte, que tienen un impacto económico de aproximadamente 50 millones de dólares anuales fomentando la inversión privada, el empleo y el turismo; en San Diego, California, los programas de arte y cultura han elevado la calidad de vida en sus barrios de alta delincuencia, con actividades especiales para las comunidades negra y asiática; en Atlanta, Georgia, el Condado Fulton ha consolidado su programa artístico en el plan gubernamental de bienestar social demostrando que las lecciones de baile, música o teatro contribuyen a disminuir las adicciones, la deserción escolar y las conductas antisociales entre los jóvenes (Sylvester, 2008, pp. 18-19). En México, el colectivo artístico *Torolab*, desarrolla proyectos multidisciplinarios que mejoran la calidad de vida en comunidades de Tijuana, en salud, educación, autoempleo, ecología, etc. Su trabajo ha sido catalogado por el Museo Metropolitano de Nueva York, como “arte participativo”, donde las acciones creativas están vinculadas con la comunidad¹¹¹.

La acción social de los museos generalmente es compartida por las bibliotecas. Puede ser mediante grandes proyectos interinstitucionales, como el programa *Local Government and Public Library Partnership Initiative*, en el que administradores de ciudades y directores de bibliotecas hacen propuestas sobre cómo las bibliotecas pueden mejorar la calidad de vida y la sustentabilidad de las ciudades en los Estados Unidos (Kemp, 2008, p. 2). Más común es la participación de las bibliotecas en los programas de extensión cultural del museo, como en el Centro de Documentación del *Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM*, donde tienen un programa con clubes de lectura, ciclos de cine, conferencias y exposiciones bibliográficas. De un modo u otro, las bibliotecas están aportando a la dinamización e integración de la comunidad (González, 2008, p. 9), a la vez que contribuyen a la valoración social de las obras artísticas, de los museos y del arte en general (Roseras, 2008, p. 3).

¹¹¹ <http://torolab.org/blog/ideas-que-generan-cambios/>

Durante este segundo capítulo se ha expuesto cómo, en distintas regiones del mundo, los museos más vanguardistas buscan tener una mayor presencia en la sociedad, destacándose como atractivos arquitectónicos y turísticos, como espacios de experimentación tecnológica en las exposiciones y la comunicación y como entidades de apoyo a la educación, la cultura, el mejoramiento social y económico local. También se presentaron algunos ejemplos de instituciones que muestran la importancia de las bibliotecas en la realización de cada una de estas actividades, su participación como una parte del museo, como un medio más de alcanzar sus objetivos.

En el capítulo tercero y último, se ahondará en las particularidades de las bibliotecas de museos de arte, su concepción actual, características y tendencias en materia de acervos, organización documental, servicios y colaboración en red, para conocer cómo están trabajando estos espacios en aras de responder a las actuales exigencias de los museos.

CAPÍTULO III. LAS BIBLIOTECAS DE MUSEOS DE ARTE HOY

“... una colección sin libros no es más que un grupo indistinto de objetos raros... yo sólo llamo museo al lugar donde, al lado de toda suerte de curiosidades naturales y artísticas, se encuentran libros buenos y útiles”

C. F. Einckel. *Museographia*

La concepción contemporánea de biblioteca en el museo de arte

De acuerdo con el *Oline Dictionary for Library and Information Science* (Citado por Toyama, 2007, p. 76), **una biblioteca de museo es un tipo de biblioteca especializada** mantenida por un museo o galería, usualmente entre sus muros, pero a veces en un lugar separado, conteniendo una colección de libros, periódicos, reproducciones y otros materiales relacionados con sus exhibiciones y área de especialización.

De acuerdo con la *American Library Association, ALA*, las **bibliotecas especializadas** son aquéllas que forman parte de instituciones públicas o privadas, están interesadas en una materia específica, atienden las necesidades de información de sus miembros y contribuyen a alcanzar sus objetivos institucionales (1988, p. 323).

Al igual que los museos, sus bibliotecas también buscan concebirse de una manera más innovadora para responder a los retos institucionales y a los cambios de la sociedad contemporánea. Como ejemplos, pueden mencionarse:

En México, el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) se define como un laboratorio cambiante, donde artistas, curadores e investigadores interactúen a través de ejercicios curatoriales, la consulta y el estudio de los documentos, abriendo líneas de trabajo documental e intercambiando conocimientos con otros centros de investigación.¹¹²

¹¹² http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_seccion.php?id_subseccion=7

En Europa, el *Centro de Documentación del Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (ARTIUM)* busca ser **un centro abierto para el ensayo de nuevas fórmulas** de organizar, presentar y difundir el conocimiento artístico y además, de relacionarse con los usuarios (Roser, 2011, p. 1).

En Estados Unidos, el Indianapolis Museum of Art donde tienen su propio centro de educación artística, han convertido parte de la biblioteca en un *Centro de Recursos Educativos*, el cual se concibe no sólo como un lugar para tomar recursos, sino como **un espacio de estudio extendido y proyectos de trabajo** (Ferber, 2007, p. 130).

En el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA*, **el patrimonio documental constituye una prolongación de la colección de arte**, a la que amplía y enriquece, multiplicando su potencial para generar relaciones, interpretaciones y lecturas. Es decir, los fondos documentales de la biblioteca y el archivo no se limitan a ilustrar o comentar la colección de arte, sino que junto a ella, forman un continuo que encarna, en su totalidad, la riqueza patrimonial del Museo (Dávila, 2011, pp. 9-10).

La integración a nivel conceptual de diferentes colecciones del museo (libros, archivos, fotografías, imágenes en movimiento, historias orales, obras de arte, etc.) es una tendencia evidente.

Su más alta expresión es la *Biblioteca-museo híbrido*, un modelo propuesto por Dilevko (2004, p. 199), donde, como en los *gabinetes de curiosidades*, ambos acervos se enriquecerían e iluminarían unos a otros, constituyendo “un escaparate cultural para la adquisición de aprendizaje significativo, la contemplación, el cuestionamiento crítico y el sentido de la maravilla basados en el estudio profundo de textos y objetos en yuxtaposición”. Ejemplos de bibliotecas-museo híbrido son el *Boston Athenaeum*¹¹³ y la Morgan Library & Museum (Nueva York).¹¹⁴

¹¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Boston_Athen%C3%A6um

¹¹⁴ <http://www.themorgan.org/>

Características generales de las bibliotecas de museos de arte

Las bibliotecas de museos pueden ser muy diferentes entre sí, puesto que cada una responde a historias totalmente distintas y procedencias extremadamente diversas (Picot, 2003, p. 73). “Cada una tiene su identidad, resultado de una mezcla de historia institucional, misión, colecciones, usuarios, posición geográfica, estilo de liderazgo y muchos otros factores” (Benedetti, 2007, p. 18)

En extensión, pueden variar desde una pequeña colección en un museo privado, hasta los grandes y variados acervos de un museo nacional donde cada departamento curatorial tiene su propia biblioteca, como el *Metropolitan Art Museum* en Nueva York que, cuenta con alrededor de 24 centros (Seckelson, 2007, p. 18). En el organigrama del museo dependen comúnmente de los Departamentos de Curaduría, Investigación o Educación, o incluso, de la Dirección General.

Sus **objetivos** específicos dependen de las instituciones a las cuales pertenecen, pero en general, “apoyan la misión y las metas del museo y contribuyen al cumplimiento de sus objetivos” (Bierbaum, 2000, p. 13). Para lograrlo, brindan recursos y servicios de información, constituyendo una herramienta de apoyo a las actividades (Roseras, 2008, p. 3).

Entre sus principales **funciones** se encuentran: conservar y gestionar la documentación generada por el museo; crear un acervo especializado en la temática del museo y ponerlo a disposición del público; difundir sus fondos; vincular proyectos cooperativos como catálogos Web; informar, formar y contribuir al ocio de los ciudadanos, etc. (*Ibid.*, 2008. p. 5).

Sus **actividades** son similares a las de otras bibliotecas: desarrollo de colecciones, catalogación y automatización, servicios de referencia, circulación, conservación, etc. (Abid, 2007, p. xvi).

A nivel internacional, su trabajo es guiado por asociaciones como la *Art Libraries Society (ARLIS)* y sus divisiones regionales, como la *Art Libraries Society of North America (ARLIS/NA)* (Jones, 1986, p.72).

Usuarios de la biblioteca de museo de arte

De acuerdo con (Jones, 1986, pp. 5-6), los principales usuarios de estas bibliotecas son los llamados usuarios internos, es decir, el personal del museo: investigadores, curadores, conservadores, museógrafos, así como los docentes y alumnos adscritos a sus centros educativos. En ocasiones, también se consideran usuarios internos los miembros de la junta de gobierno del museo, los asesores y otros profesionales que colaboran temporalmente en proyectos específicos, como la de curaduría de una exposición, una campaña de comunicación, la implementación de alguna plataforma tecnológica, etc.

Si bien la creación y el mantenimiento de las bibliotecas de museos se orientan principalmente al personal interno, los acervos y servicios de información están disponibles, con ciertas restricciones, a otros usuarios (Cabrera, 2005)

Entre los usuarios externos se encuentran todas las personas involucradas en las diversas facetas del arte, ya sea la realización de las obras, la apreciación y crítica, el estudio, la enseñanza, el coleccionismo y el comercio de arte: artistas y artesanos, estudiantes, profesores e investigadores, coleccionistas, galeristas, *marchans* de arte, etc.

También cuentan como usuarios externos los ciudadanos en general, los profesionales de la comunidad museológica y bibliotecaria, así como los visitantes del museo. Los visitantes pueden representar un número importante en museos que constituyen grandes destinos turísticos. Debido a que asumen que tienen derecho a utilizar todos los recursos, algunas instituciones disponen de colecciones y servicios de referencia para ellos, como ocurre en el *Metropolitan Museum of Art* (Nueva York), donde cuentan con una biblioteca de uso general en la cual los visitantes puede satisfacer sus dudas: la *Library and Teacher Resource Center*, adscrita a su centro educativo, el *Uris Center for Education* (Seckelson, 2007, p. 19).

Fondos representativos de la biblioteca de museo de arte

El acervo de la biblioteca se encuentra dentro de los límites temáticos y cronológicos de las colecciones artísticas del museo (Roser, 2008, p. 5). En su mayoría, los documentos hacen referencia a: un artista (biografía, formación, premios, exposiciones); una obra de arte (fecha de creación, técnicas, colecciones a las que ha pertenecido, valor, exposiciones en las que ha participado, restauraciones); una exposición (lista de obras, bibliografía, biografías, cronología, valor de los aseguramientos) o a una galería o museo (Camous, 2003, p. 191).

Estos fondos son poco comerciales, de tirajes limitados o recopilados por los propios museos. En ocasiones incluyen obras especialmente bellas de formatos lujosos e inusuales (Abid, 2007, p. xvi). En general, se trata de documentos difícilmente reemplazables o insustituibles, por ello suelen tener restricciones de acceso poco comunes en otras bibliotecas¹¹⁵ (Benedetti, 2007, p. 29). La heterogeneidad de formatos es otra de sus características, encontrándose desde manuscritos, impresos, gráficos, audiovisuales, etc. Al contrario de los científicos, los artistas no requieren necesariamente la información más actualizada, así que la información relativa al mundo del arte mantiene su vigencia durante los años, (Cabrera, 2005). Estos acervos son una mezcla entre lo histórico y lo actual.

De acuerdo con Jones (1986, pp. 58-89) los fondos más representativos son:

1. Colección de referencia: enciclopedias y diccionarios especializados (sobre términos de arte, estilos, artistas, periodos, lenguas, etc.), abstracts, bibliografías y directorios.
2. Colecciones para tipos especiales de usuarios:
 - Obras para los investigadores y curadores: *Oeuvres y catalogues raisonnés* (analizan todos los trabajos de un artista), *Corpora* (analizan un grupo de artistas, un estilo o un periodo artístico), *Festschriften* (colecciones de ensayos sobre varios temas compilados en honor de una persona o evento), obras para contextualizar las investigaciones (historia, religión, filosofía, literatura, música, viajes, mapas, leyes, ciencia y tecnología) y obras sobre otras obras de arte (estética, historiografía, iconografía, etc.).

¹¹⁵ Por ejemplo, en el *Chicago Art Institute* el uso del acervo es exclusivo para el personal del museo, el acceso está protegido con credencial de proximidad (que se obtiene previa capacitación sobre el cuidado del acervo) y no prestan materiales a empleados que no posean oficina cerrada (Blank, 2007, pp. 44-45).

- Obras para los artistas: manuales, obras ilustradas sobre todo tipo de trabajos artísticos, catálogos de exposiciones recientes, etc.
- Obras para los educadores del museo: manuales de creación artística por edades y para el docente, obras básicas sobre apreciación artística e historia del arte, etc.
- Obras para los administradores: seguridad, materia legal, autenticación, tratados internacionales, aseguramiento, impuestos, leyes de copyright, censura, etc.
- Obras para el para el manejo de las colecciones: conservación, restauración, museología y museografía.
- Obras para los bibliotecarios: herramientas para el desarrollo de colecciones, revistas especializadas, etc.

3. Materiales de vinculación con el mundo del arte

- Catálogos de colecciones y exposiciones de otros museos
- Catálogos de subastas
- Literatura comercial representativa de un periodo histórico como propagandas, folletos, etc.
- Publicaciones seriadas: periódicos, revistas, boletines de museos, publicaciones de sociedades, fundaciones y escuelas de arte.

4. Colecciones especiales (raros, antiguos, únicos, frágiles, fuera de prensa)

- Recursos audiovisuales: fotografías y diapositivas (principalmente sobre piezas de la colección o prestadas para exposiciones temporales, eventos e instalación de salas permanentes, retratos del personal, de artistas, del edificio, etc.), así como CD's y DVD's de audio, video y multimedia, etc.
- *Ephemera*: materiales de corta vida, como artículos de periódicos, postales, invitaciones, programas de mano, obituarios, materiales de difusión, etc., que comúnmente conforman o los archivos de artistas y los archivos institucionales.
- Libros de artista (obras de arte en forma de libro).
- Libros raros, manuscritos, cartas, diarios personales y cuadernos de apuntes, grabados y litografías, mapas y atlas, muestrarios, etc.
- kits de recursos educativos con programas de clases, bibliografías, sets de imágenes, propios de museos con centros educativos (Seckelson, 2007, p. 21).

Actualmente existen algunos recursos en Internet especializados en arte como *JStor*,¹¹⁶ *BHA*,¹¹⁷ *RILA*, *IBA* o *Art Index*.¹¹⁸

¹¹⁶ *JStor* es una biblioteca digital, que reúne millones de textos como artículos de revistas, libros, provenientes de instituciones como bibliotecas, universidades, asociaciones escolares y museos. Su temática es multidisciplinaria, pero cuenta con una sección sobre arte <http://about.jstor.org/10Things>

¹¹⁷ *BHA* o *Bibliography of the History of Art* y *RILA*, *Répertoire international de la littérature de l'art* desarrolladas por el Museo Getty, incluyen material publicado desde 1975 hasta 2007. Lo publicado después de 2007 se puede consultar en la herramienta *International Bibliography of Art* <http://www.getty.edu/research/tools/bha/>

El personal de la biblioteca en el museo de arte

Por la especificidad del trabajo, el bibliotecario de museo de arte es considerado un especialista (Jones, 1986, p. xv). No obstante, es común que quien se desempeña como bibliotecario no sea tal, sino experto en la temática del museo.

Con excepción de los grandes museos, el equipo de trabajo de la biblioteca suele ser pequeño, reduciéndose incluso a una sola persona: el *solo librarian*, quien realiza las tareas de administración de un jefe de biblioteca, más todas las tareas que en otros lugares son delegadas a varios empleados (Benedetti, 2007, p. 217). La “multitarea” es la norma en la actividad cotidiana de estos bibliotecarios.

Muchas bibliotecas complementan su equipo con estudiantes universitarios que hacen prácticas o con miembros de la comunidad que hacen trabajo voluntario, quienes usualmente apoyan proyectos específicos, desde los más sencillos como procesos físicos, acomodo físico, administración de donaciones y elaboración de estadísticas, hasta la conservación, mantenimiento de bases de datos y la provisión de servicios de referencia (Evans, 2007, p. 194).

De acuerdo con Allen (2007, p. 215) estos bibliotecarios deben atender tres mundos: el bibliotecario, el de arte y el de museos. Por ende, su trabajo es altamente multidisciplinario y está muy vinculado con otras áreas del museo, por ejemplo, es necesaria la colaboración con el departamento educativo para organizar actividades como cursos, talleres y visitas guiadas, a través del área de comunicación se suele implementar la difusión en diferentes medios y con el apoyo de curaduría es posible montar exhibiciones bibliográficas si se cuenta con colecciones especiales (Escobar, 2007, p. 12).

De acuerdo con Abid (2007, p. xvi), los bibliotecarios de museos tienen con sus acervos una conexión especial, similar a la de los curadores con las piezas de la colección y, en este sentido, su trabajo difiere del de los bibliotecarios de otras instituciones, aún cuando éstas también se vinculen con el arte.

¹¹⁸ *Art Index* permite la creación, mantenimiento y promoción de la información sobre arte a instituciones como museos y galerías y particulares como corredores de arte <http://www.artindex.com/home/index.asp>

Tendencias en las bibliotecas de museos de arte

Nuevos acervos: el incremento de los formatos digitales

Actualmente muchas bibliotecas de museo se encuentran en el proceso de adaptación al entorno digital, ofreciendo colecciones y servicios digitales junto a los analógicos.¹¹⁹

El incremento de los acervos digitales se debe primero a la evolución de las expresiones artísticas y sus soportes tradicionales como la fotografía y el video. Desde mediados del siglo XX en las bibliotecas coexistían impresos como revistas, catálogos y monografías, con audiovisuales de crítica de arte, sonido y cine de autor, además de videoarte y música (Roseras, 2008, p. 65). En los noventa se incorporaron los formatos multimedia¹²⁰ y digitales¹²¹ y tras Internet y la Web, el hipermedia.¹²²

Internet ha aportado recursos que las bibliotecas van integrando: libros en línea de portales como *Google eBooks*¹²³ o el *Proyecto Gutenberg*¹²⁴ y herramientas sobre el mundo del arte como salas virtuales de museos y galerías, directorios, páginas de artistas y escuelas, publicaciones, representaciones en tiempo real y exposiciones (Cabrera, 2005).

La industria editorial también ofrece cada vez más publicaciones digitales, pero éstas aún son poco adquiridas por las bibliotecas de museos, pues su especialización temática dificulta encontrar títulos útiles o contratar paquetes multidisciplinarios (Roseras, 2008, p. 64). Pero en general, el factor más decisivo en el incremento de los formatos digitales es la digitalización¹²⁵ que las bibliotecas de están haciendo de su propio acervo.

¹¹⁹ http://travesia.mcu.es/portalnjb/jspui/bitstream/10421/1163/1/com_075.pdf

¹²⁰ Los *documentos multimedia* son aquellos que integran medios diversos: texto, imágenes estáticas (fotografías, gráficos, ilustraciones), imágenes en movimiento (video y animaciones) y audio (música o sonidos) (Citado por Lamarca, 2007)

¹²¹ Los *documentos digitales* son representaciones legibles en computadora de textos, audios, videos, etc. (Torres, 2005, p. 5)

¹²² *Hipermedia* es la integración de hipertexto y multimedia (Citado por Méndez, 2007, p. 68)

¹²³ <http://books.google.com/>

¹²⁴ <http://www.gutenberg.org/>

¹²⁵ *Digitalización* es "el proceso de conversión de cualquier ítem físico o analógico a una representación digital" (Carerras, 2005, p. 63). La digitalización es más sencilla para las bibliotecas de museos, pues generalmente la institución es poseedora de sus derechos de explotación (Patiño, 2011, p. 259)

Los principales materiales que se digitalizan en estas bibliotecas son:

Fondos antiguos y en **formatos especiales**, ello obedece a un renovado interés por lo raro, coleccionable y antiguo (Benedetti, 2007, p. 140) y por hacer visibles los tesoros de otra manera escondidos. Un buen ejemplo es la galería en línea del Museo Británico, que incluye alrededor de 30,000 ítems, entre libros, manuscritos, partituras, mapas, imágenes, etc.¹²⁶

Fondos locales de materiales efímeros, (como los archivos de artistas) y los archivos de memoria institucional. Los primeros representan fuentes de información únicas sobre artistas o artesanos locales y en algunas instituciones conforman grandes acervos, como en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, donde tienen unos 37,000 (Rominski, 2007, p. 136).

Archivos de memoria institucional constituyen la producción intelectual del museo, sus actividades (catálogos de exposiciones y de colección, boletines, informes, conferencias, etc.) o la producción de su personal (artículos, ponencias, tesis, etc.). Por influencia de las bibliotecas universitarias, con estos fondos se construyen repositorios institucionales, es decir, archivos digitales accesibles a los usuarios internos y externos mediante protocolos estandarizados (Docampo, 2009, p.55-56).

Materiales audiovisuales¹²⁷ es donde el cambio ha sido más dramático (Benedetti, 2007, p. 114) y principalmente en las imágenes, las cuales derivan de fotografías y transparencias y generalmente se refieren a piezas de la colección, piezas prestadas al museo para exposiciones temporales, eventos, como inauguraciones de exposiciones, conciertos, lecturas, instalación de salas permanentes, retratos del personal y de artistas, del edificio, etc.). Las imágenes suelen constituir grandes fondos cuya digitalización permite sustituir los formatos analógicos y actualizar las imágenes que han perdido vigencia. Tal es el caso del Museo de Arte de Cleveland, donde el acervo de 475,000 diapositivas fue digitalizado y la colección entera de 40,000 objetos de arte fue refotografiada digitalmente (Pearman, 2007, p. 120).

En algunas instituciones se están creando divisiones independientes a la biblioteca, como el *Centro de Servicios de Imágenes y Multimedia* del Museo de Arte de Dallas, destinado a crear, hospedar, circular y preservar imágenes, con un “bibliotecario de imágenes” para administrarlas (Allen, 2007, p. 114-117).

¹²⁶ <http://www.bl.uk/onlinegallery/index.html>

¹²⁷ Los documentos audiovisuales “van dirigidos a la vista (mapas, pinturas, carteles, grabados, fotografías, películas, etc.), al oído (radio, discos, etc.) y al conjunto vista-oído (cine, televisión, multimedia, etc.) (Sánchez, 2009, p. 20)

También se ha vuelto popular la creación de **Mediatecas**, que reúnen toda clase de audiovisuales: películas, videos, fotografías, pósters, etc. Como la *Australian Mediateque* adscrita al *Australian Center for the Moving Image*, que ofrece videos bajo demanda de películas del cine australiano, de su televisión, publicidad, obras de arte en video, cortos estudiantiles, etc.¹²⁸

Una tendencia relacionada con las colecciones de imágenes digitales, es su creciente participación en la industria de los contenidos, mediante “galerías en línea”, donde bibliotecas y museos comparten y venden a editoriales, diarios, compañías de televisión, agencias publicitarias y particulares, millones de imágenes de sus colecciones. Un ejemplo es el British Museum,¹²⁹ que trabaja con un esquema de negocios similar al de agencias fotográficas como *Getty Images*.¹³⁰

Actualmente el software para la administración de bienes culturales digitales facilita compartir distintos documentos entre los departamentos del museo, catalogarlos, utilizarlos en charlas públicas, mostrarlos en el catálogo Web, exhibirlos virtualmente, etc. (Pearman, 2007, p. 121), lo cual representa un mayor grado de control y flexibilidad sobre los documentos, mismos que son usados en formas más creativas por el personal del museo. Particularmente a los bibliotecarios les facilita destacar obras representativas, agilizar el acceso a los acervos de mayor uso y reducir el deterioro o extravío de materiales frágiles o precisos. También favorece el uso de las colecciones por parte de los ciudadanos, las organizaciones no lucrativas y las empresas, fortaleciendo indirectamente la educación, el turismo y la industria de los contenidos (Carerras, 2005, p. 61).

No obstante lo anterior, la *International Federation of Library Associations, IFLA* en su *Trend Report* (2013) advierte que “el actual ambiente global de información es frágil”, pues no estamos exentos de que en el futuro, no se puedan leer los datos debido a formatos de almacenamiento y software obsoletos, URLs rotas, páginas Web corruptas o archivos descartados.

¹²⁸ http://www.acmi.net.au/australian_mediatheque.htm

¹²⁹ <http://www.bmimages.com/aboutus.asp>

¹³⁰ <http://www.gettyimages.com/>

Organización documental: la gestión integrada del patrimonio cultural

En la labor de organización documental de acervos¹³¹ las bibliotecas han llevado ventaja a los museos, siendo las primeras en desarrollar estándares internacionales para la descripción de documentos (*Reglas de Catalogación Anglo Americanas, RCAA*¹³²), formatos para su codificación en computadora (*MARC*¹³³), protocolos de comunicación (*Z39.50*¹³⁴), sistemas para la gestión integrada y catálogos de consulta en línea.

Internet y la Web han supuesto un nuevo entorno, con otras herramientas para la codificación de información (*HTML*,¹³⁵ *XML*¹³⁶), su estructuración en estándares de metadatos¹³⁷ (*Dublin Core*,¹³⁸ *MODS*,¹³⁹ *METS*¹⁴⁰) y formas de recuperación y transporte (*SRU*,¹⁴¹ *OAI-PMH*¹⁴²), así como métodos para darles mayor significado en el marco de la Web semántica¹⁴³ (*RDF*¹⁴⁴ y *OWL*¹⁴⁵) (Bueno, 2004, p. 5).

¹³¹ La *organización o análisis documental* en las bibliotecas implica la catalogación descriptiva, catalogación temática, asignación de número de clasificación e indización de los acervos (Sánchez, 2009, pp. 25-26). Es equivalente a la documentación de colecciones artísticas realizada por los museos.

¹³² Las *Reglas de Catalogación Angloamericanas*, (1967, 2004, *American Library Association, ALA*), son las normas internacionalmente adoptadas para redactar fichas catalográficas o registros de los documentos <http://www.alastore.ala.org/detail.aspx?ID=2261>

¹³³ El *Formato MARC (Machine Readable Cataloging)* (1967, 1999, 2002, *Library of Congress* de Washington, LC), es un esquema de campos específicos para capturar los datos de los registros catalográficos <http://www.loc.gov/marc/umbpspa/>

¹³⁴ *Z39.50*, es un protocolo de intercambio de información (1988, LC y OCLC), que permite a una computadora buscar y recuperar información bibliográfica, textual, objetos digitales, metadatos, etc., en otras computadoras que posean el mismo protocolo (Guajardo, 2010, p.3)

¹³⁵ *HTML (Hyper Text Markup Language)* (1991, Tim Berners Lee), es un lenguaje para la creación de hipertexto en Internet, cuya principal fortaleza es el formato o aspecto gráfico de los documentos <http://es.wikipedia.org/wiki/HTML>

¹³⁶ *XML*, (1998, Consorcio W3C), es un lenguaje que no sólo gestiona recursos de Internet como *HTML*, sino editores de texto, hojas de cálculo, bases de datos, etc., <http://www.monografias.com/trabajos7/xml/xml.shtml>

¹³⁷ Los metadatos no son más que una "ficha" para la descripción de un objeto digital (Santamarina, 2011, p. 25)

¹³⁸ *Dublin Core*, (1995, OCLC-Dublin Core Initiative Metadata), "Es un sistema que define un conjunto básico de atributos [como autor, título que sirven para describir los recursos existentes en cualquier tipo de red]" (Senso, 2003, pp. 1-2)

¹³⁹ *MODS (Metadata Object Description Schema)*, esquema de metadatos desarrollado por la LC con la misma funcionalidad de *Dublin Core*, pero mayor capacidad para describir información especializada (Bueno, 2004, pp. 25-26)

¹⁴⁰ *METS (Metadata Encoding and Transmission Standard)*, estándar de metadatos desarrollado por la LC para describir partes de una obra por separado de repositorios institucionales y bibliotecas digitales (*Ibid.*, 2003, pp. 27-28)

¹⁴¹ *SRU/ SRW (Search Retrieval via URL / Web Service)* protocolos XML desarrollados por la LC para búsqueda y recuperación en Internet, basados en la semántica *Z39.50* <http://www.loc.gov/standards/sru/>

¹⁴² *OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol Metadata Harvesting)* (2001, Open Archives Initiative). Surgió para el intercambio de publicaciones electrónicas (*e-prints*) entre repositorios institucionales, pero después abarcó publicaciones digitales, metadatos en *Dublin Core* e incluso contenido (el museo Getty fue pionero en usarlo para la transmisión de imágenes), por ello, es el protocolo por excelencia de las bibliotecas digitales (Barrueco, 2004?, pp. 3)

¹⁴³ La Web semántica es una visión de Internet en la que la información podría ser comprensible para las computadoras, con la finalidad de que puedan hacer las mismas tareas que los humanos y no limitarse a almacenar, buscar, encontrar, procesar, combinar y transferir información como lo hacen ahora (Coll, 2008, p. 42). Se basa en añadir metadatos a los objetos de información existentes en la Web para dotarlos de "sentido" o "significado", éstos pueden ser semánticos [catalogación descriptiva] u ontológicos [catalogación por materia] http://es.wikipedia.org/wiki/Web_sem%C3%A1ntica

¹⁴⁴ *RDF (Resource Description Framework)*, 2004, World Wide Web Consortium, W3C. Es un estándar para representar y publicar datos estructurados sobre los recursos Web. Permite construir metadatos semánticos, es decir, informaciones adicionales sobre el contenido y significado de los recursos http://es.wikipedia.org/wiki/Web_sem%C3%A1ntica

¹⁴⁵ *OWL (Web Ontology Language)*, es un lenguaje estándar para construir ontologías (vocabularios controlados), con base en los cuales es posible construir metadatos ontológicos o etiquetas que describen las relaciones entre los datos http://es.wikipedia.org/wiki/Web_sem%C3%A1ntica

En la actualidad se puede identificar una primera tendencia en la organización documental que consiste en el desarrollo de estándares y herramientas que integran la descripción de las diferentes colecciones del museo: las piezas de arte, los acervos de la biblioteca y de los archivos, creando “un ambiente de recursos compartidos” (Starr, 2007, p. 64). Algunas de estas herramientas son:

1. Modelos conceptuales

CIDOC CRM (Conceptual Reference Model) 2011, Comité Internacional de Documentación (CIDOC) del ICOM (Norma ISO 21127). Modelo conceptual orientado a objetos. Provee una estructura formal para describir los conceptos y relaciones de la documentación de herencia cultural, facilitando la integración e intercambio de acervos heterogéneos. Consta de 86 clases y 137 propiedades.¹⁴⁶

FRBRoo (Functional Requirements for the Bibliographic Records Object Oriented) 2003, CIDOC, ICOM- IFLA. Modelo FRBR orientado a objetos (aún en revisión). Pretende combinar CIDOC CRM con FRBR en una sola estructura para la documentación de la información de museos y bibliotecas.¹⁴⁷

2. Estándares de catalogación

Cataloguing Cultural Objects (CCO) 2003, Visual Resources Association. “Conjunto de reglas para describir, documentar y catalogar objetos culturales y sus sustitutos visuales”. Provee un lenguaje y prácticas comunes entre museos, bibliotecas tradicionales, bibliotecas digitales y archivos.¹⁴⁸

Resource Description and Access (RDA) 2009, IFLA. Se preparan los lineamientos RDA para la catalogación de recursos de museos de arte (Lipcan, 2012, p. 27)

3. Estándares de metadatos

Categories for the Description of Works of Art (CDWA) 2000, Getty Research Institute. Esquema de metadatos que “permite describir información sobre obras de arte, arquitectura, otras obras de cultura material, grupos y colecciones de obras, además de imágenes y textos relacionados”. Tiene 32 categorías y subcategorías y un “core” de 12. Se basa en CCO y se complementa con **vocabularios controlados** como *Art and Architecture Thesaurus (AAT)*, *Cultural Objects Name Authority (CONA)*, *Union List of Artist Names (ULAN)* y, *Thesaurus of Geographic Names (TGN)*¹⁴⁹. Puede “mapear”¹⁵⁰ información desde *MARC*, *Dublin Core*, *METS*¹⁵¹ y *DACS*.¹⁵²

¹⁴⁶ <http://www.cidoc-crm.org/>

¹⁴⁷ <http://www.ifla.org/node/928>

¹⁴⁸ <http://cco.vrafoundation.org/index.php/aboutindex/>

¹⁴⁹ Vocabularios desarrollados por el Getty Research Institute <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>

¹⁵⁰ Mapear consiste en asignar categorías de datos de un formato a las categorías de un formato diferente

<http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/data-harvesting-and-interchange/faq/general-questions/>

¹⁵¹ *METS (Metadata Encoding and Transmission Standard)*, 2004, LC. “Estándar para la codificación de metadatos descriptivos, administrativos y estructurales sobre objetos de una **biblioteca digital**” <http://www.loc.gov/standards/mets/>

¹⁵² *DACS (Describing Archives: A Content Standard)*, 2001, Society for American Archivists. “Conjunto de reglas para describir

VRA Core Categories 2002, Visual Resources Association. Estándar de 19 categorías para la descripción obras de arte e imágenes que las documentan. Basado en CCO y CDWA.¹⁵³

LIDO (Lightweight Information Describing Objects) CIDOC, ICOM, 2010. Esquema internacional, multilingüe, que permite publicar información de todo tipo de objetos de museo en múltiples catálogos colectivos, independientemente del software de catalogación, pues provee los mismos datos, en un formato estandarizado, a diferentes portales Web nacionales, regionales e internacionales evitando mapeos de metadatos¹⁵⁴. Se basa en el modelo CIDOC CRM y es una integración de los formatos *CDWA*, *Museumdat*¹⁵⁵ y *Spectrum*.¹⁵⁶

Otra alternativa consiste en conformar colecciones digitales con estándares no especializados en arte o herencia cultural. Por ejemplo, utilizar *METS* para describir los materiales bibliográficos, en combinación con *MIX*,¹⁵⁷ *Audio MD and Video MD*¹⁵⁸ para crear los metadatos técnicos de imágenes, audios y videos asociados, y *PREMIS*¹⁵⁹ para construir metadatos de preservación (Santamarina, 2011, p. 29)

De acuerdo con Voutssás (2006, p. 271), no existe esquema de metadatos que resuelva todas las situaciones de registro de todas las colecciones, es necesario buscar una mezcla de herramientas que equilibren precisión, interfaces, economía, etc. También hay que conciliar las necesidades particulares de la institución con los estándares nacionales e internacionales (Starr, 2007, p. 62).

4. Software

COBOAT, 2010, Museum Data Exchange Project, Fundación Mellon. Herramienta de publicación de metadatos que permite extraer datos de cualquier base de datos o sistema local, transformarlos en registros *CDWA* y publicarlos como un repositorio.¹⁶⁰

OAIcat Museum, 2010 Museum Data Exchange Project, Fundación Mellon. Permite compartir los registros y sus sustitutos, haciéndolos disponibles para recolección y administrando su transferencia vía *OAI-PMH*. Presenta registros en *CDWA*, *Dublin Core* o *LIDO*.¹⁶¹

archivos, documentos personales y colecciones de manuscritos" <http://www.archivists.org/governance/standards/dacs.asp>

¹⁵³ <http://www.vraweb.org/projects/vracore4/index.html>

¹⁵⁴ <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/data-harvesting-and-interchange/what-is-lido/>

¹⁵⁵ *Museumdat*, 2007, Asociación Alemana de Museos. Es un formato que permite a los museos recolectar un "core" de datos sobre los objetos de sus colecciones y publicarlos en distintos portales <http://www.museumdat.org/index.php?ln=en>

¹⁵⁶ *Spectrum*, 2002, Consortium of Interchange of Museum Information (1990-2004). Estándar para la descripción de colecciones en museos del Reino Unido http://cidoc.mediahost.org/archive/cidoc_site_2006_12_31/stand0.html

¹⁵⁷ *MIX (Metadata for Images in XML Schema)*, 2006, LC. "Estándar de metadatos técnicos para imágenes digitales fijas". También permite su intercambio y almacenamiento, pues contiene el estándar NISO Z39.87 (2006) <http://www.loc.gov/standards/mix/>

¹⁵⁸ *Audio MD and Video MD (Technical Metadata for Audio and Video)*, 2003, LC. "Esquemas que detallan metadatos técnicos para objetos digitales basados en audio y video" <http://www.loc.gov/standards/amdvmd/index.html>

¹⁵⁹ *PREMIS (Preservation Metadata Maintenance Activity)*, 2005, 2012, LC. Es un estándar para almacenar toda la información hipotéticamente necesaria para la conservación adecuada de un objeto digital" (Santamarina, 2011, p. 30)

¹⁶⁰ <http://www.oclc.org/research/activities/coboast.html>

¹⁶¹ <http://www.oclc.org/research/activities/oaicatmuseum.html>

Existen dos tipos principales de software para la administración de bienes culturales: *Collection Management System, CMS*¹⁶² y *Digital Asset Management Systems, DAMS*.¹⁶³ En el campo del software libre existen sistemas para la gestión de museos, destacando *Collective Access* y *Omeka*, aunque no permiten la gestión de la biblioteca, haciendo necesario otros programas para la automatización de la biblioteca del museo, como *Koha* y *PMB*. Según Olivera (2011, p. 177), el museo integrado, donde la biblioteca, el archivo y las exposiciones museográficas se combinen, requiere nuevos softwares que tendrían que solucionar muchas especificaciones.¹⁶⁴

Un reto del software para bibliotecas de museos es la implementación del modelo conceptual FRBR y el código RDA. Una propuesta ha sido el software comercial *Virtua* (VTLS, España), utilizado en el Centro de Documentación y Museo de artes escénicas del Instituto de Teatro de Barcelona. Se trata de un CMS o administrador referencial, basado en el modelo *linked data*, que permite relacionar los registros de la obra con los de las expresiones, manifestaciones, ítems y atributos, así como distribuir los metadatos en Internet y acceder a ellos.¹⁶⁵

De acuerdo con Kempe (2011, p. 129), otros desafíos en esta materia son la captura de materiales digitales con software de captura web (como *Archive-It*) y los sistemas bibliotecarios de nueva generación, como los basados en la nube.

¹⁶² Un CMS es un **administrador de colecciones**, un sistema de bases de datos que permite al museo manejar varios aspectos de las colecciones, incluyendo adquisiciones, préstamos conservación y catalogación. <http://cco.vrafoundation.org/index.php/aboutindex/>

¹⁶³ Un DAMS es un **administrador de contenidos** digitales (imágenes y audios por ejemplo) que permite su almacenamiento, conservación y recuperación; en ocasiones incorporan un módulo para la catalogación, pero se enfocan en administrar flujos de trabajo para crear los contenidos y administrar derechos y permisos. <http://cco.vrafoundation.org/index.php/aboutindex/>

¹⁶⁴ Dichas especificaciones son: "fusionar el catálogo de la biblioteca y el del museo, diferenciar la exposición del catálogo museográfico, relacionar los documentos catalogados con sus objetos de estudio, utilizar métodos de clasificación unificados como tesauros compartidos, aplicar técnicas de etiquetado social, módulos de catalogación extensibles con capacidad para introducir nuevas tipologías y campos de descripción, integrar sistemas de redifusión de información basados en sindicación de contenidos, métodos de localización foto-topográfica para los objetos y documentos, fusión de normativas de análisis documental ISBD (International Standard Bibliographic Description), Reglas de Catalogación, MARC21, MADS (Metadata Authority Description Schema), MODS (Metadata Object Description Schema), ISAD-G (General International Standard Archival Description), ISAARCPF (International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons, and Families), ICA-ISDF (International Standard for Describing Functions), EAC (Encoded Archival Context) y Dublin Core, posibilidad de exportación y migración de datos en formato EAD, MARC-XML, RDF, SQL, CSV, centralización de accesos y uso compartido de los recursos documentales. Además, el programa debe ser de fácil instalación, sin más requerimientos que los componentes suministrados por las principales distribuciones del servidor Apache y sus complementos, tales como XAMPP y AppServ" (*Ibid.*, 2011, p. 177).

¹⁶⁵ <http://www.slideshare.net/VisionaryTechnology/vtls-8-years-experience-with-frbr-rda-4755109>

Una segunda tendencia apunta hacia la implementación de interfaces unificadas para el descubrimiento en Internet y el acceso a todas las colecciones del museo, creando colecciones virtuales de materiales en diversos formatos (Carerras, 2005, pp. 69-75).

El objetivo es “que el usuario reciba la información sobre cada una de las obras de arte del museo de manera unificada, sea cual sea el tipo de información o la unidad que la haya generado...” (Docampo, 2009, p. 58). Entre sus ventajas se encuentran: una mayor interrelación entre diferentes colecciones, pues los registros vinculan obras, exposiciones, material de archivo, etc., y una mayor visibilidad de los documentos de biblioteca, difícil de conseguir en la consulta de obras y textos por separado (Dávila, 2011, pp. 11-12). Algunos ejemplos son:

La **Morgan Library and Museum (Nueva York)** inició la catalogación conjunta de libros y objetos de la colección con AACR, CCO y MARC21, reuniendo la información en el catálogo de la biblioteca, como una manera de relacionar las piezas con la información disponible sobre ella y tener una manera rápida y estándar de acceder al acervo (Oldal, 2007, p. 75).

El **Japanese American National Museum** (Los Ángeles) optó por el software (ARGUS) para proveer el acceso a toda la colección permanente del museo, incluido el acervo de la biblioteca (Resource Center). En virtud de que dicho software no es compatible con MARC, los datos se colocaron en campos compatibles, por ejemplo, el autor, colaboradores o editor, en “creador” (artista) y los glosarios del software se han complementado con los tesauros Getty y los LC Subject Headings, usados también para las obras de arte.

El **Museo Nacional del Prado** desarrolló un sistema propio que integra las bases de datos de cada área en una sola base relacional. Para ello tomaron como base un registro ya existente de las obras (elaborado por curaduría), al cual vincularon la información generada por las demás áreas como restauración y biblioteca. También crearon una nueva área de “Servicios documentales”, que integra el acceso a los servicios de información de la biblioteca, el archivo y la documentación de colecciones (Docampo, 2009, p. 53, 58).

El **MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona)** utiliza una base de datos comercial (*Museum Plus*) para gestionar las colecciones de objetos, misma que ha sido modificada para incluir la categoría “documento” (de biblioteca) y sus campos de descripción. Para relacionarlos se creó una estructura de cuatro categorías: proyecto artístico, exposición o evento, obra o ítem de archivo y documentos relacionados (fotografías, recortes de prensa, bibliografía, etc. (Dávila, 2011, pp. 12-14).

Se puede identificar como tercera práctica la implementación del modelo **Linked Open Data (LOD)**.

Linked Open Data surge de la combinación de *Open Data* y *Linked Data*. El primero, *Open Data*¹⁶⁶, tiene sus antecedentes en los movimientos *Open Access*¹⁶⁷ y *Open Archives*¹⁶⁸. Éstos tienen metas similares y están basados en permitir el *metadata harvesting*, es decir, la localización y recopilación de la información de colecciones de bibliotecas y museos dispuesta en bases de datos o catálogos con *OAI-PMH* (Barrueco, 2004?, pp. 3). Esto ha sido la base de grandes bibliotecas digitales y servicios de “agregación” que coleccionan datos y metadatos sobre recursos de museos y bibliotecas como *Europeana*¹⁶⁹ y *Culturesampo*.¹⁷⁰

Por su parte, el modelo *Linked Data*, lleva estos silos a otro nivel, pues es una tecnología de la Web Semántica, basada en *RDF*, que vincula entre sí los datos de recursos similares a través de URI’s (identificadores únicos), aportando un contexto semántico compartido. Por ejemplo, el portal *Europeana*, en 2012 convirtió metadatos y miniaturas de 23 millones de objetos a *RDF* permitiendo a los usuarios vincular, desde sus representaciones, los objetos fuente hospedados en unas 1,500 instituciones¹⁷¹. También la LC anunció que reemplazará a *MARC* con un modelo *Linked Data*, mediante el proyecto *Bibliographic Framework Initiative*.¹⁷²

El modelo LOD está siendo adoptado por muchas organizaciones incluyendo OCLC y el Comité de Documentación del ICOM y ha surgido la comunidad internacional *LOD -LAM, Linked Open Data in Libraries Archives and Museums*.¹⁷³

¹⁶⁶ La filosofía *Open Data*, propone que ciertos datos deben estar disponibles gratuitamente para usarlos y publicarlos sin restricciones de copyright, patentes u otros mecanismos de control http://es.wikipedia.org/wiki/Datos_abiertos

¹⁶⁷ *Open Access* es un movimiento que propone el libre acceso y reuso del conocimiento en la forma de artículos académicos, monografías, datos y materiales relacionados <http://www.ifla.org/strategic-plan/key-initiatives/digital-content/oa>

¹⁶⁸ *Open Archives Initiative (OAI)*, es una iniciativa de implementación de *Open access* que desarrolla la tecnología necesaria para la creación de repositorios compatibles de publicaciones digitales. Se complementa con el *Open Archival Information System*, un marco conceptual (y norma ISO 14721: 2003) para la preservación de la información digital a largo plazo, como garantía de su accesibilidad en el futuro (Silió, 2005)

¹⁶⁹ <http://www.europeana.eu/portal/>

¹⁷⁰ <http://www.kulttuurisampo.fi/?lang=en>

¹⁷¹ http://www.niso.org/apps/group_public/download.php/9407/IP_Isaac-et-al_Europeana_isqv24no2-3.pdf

¹⁷² De este proyecto se espera obtener “un marco bibliográfico, un código de referencia robusto, una infraestructura que soporte el despliegue y un plan de migración que apoye a la comunidad en la transición de *MARC* al nuevo marco” <http://www.loc.gov/marc/transition/news/modeling-052212.html>

¹⁷³ <http://lodlam.net/>

Servicios de información: del estante a la red¹⁷⁴

De acuerdo con Seckelson (2007, p. 21), hoy día las bibliotecas de los museos de arte están viviendo los mismos cambios que están transformando a las bibliotecas en todos lados: “el cambio de impreso a formatos electrónicos, el incremento en el volumen de la información de acceso libre a través de Internet y la posibilidad de digitalizar y enviar información electrónicamente, lo cual a su vez está modificando los hábitos de investigación y expectativas de los usuarios, los flujos de trabajo internos, y más importante, el rol de las bibliotecas y los bibliotecarios...” , pero cabe aclarar que el impacto de esta “revolución” no es tan fuerte como en el sector académico. En opinión de Franklin (2007, p. 34), “ni siquiera las más grandes bibliotecas de museos son parecidas a las bibliotecas académicas en términos de acceso a las tecnologías”.

Las bibliotecas de los museos de arte aún dedican gran parte de su labor a brindar los tradicionales servicios presenciales, pues a pesar de la existencia de versiones digitales, en muchos casos, el contacto directo con las obras originales es insustituible (Docampo, 2011, p. 25). Sin embargo, en estos servicios se busca un enfoque más proactivo, como en el MOMA (Nueva York) donde los bibliotecarios asesoran a los investigadores en la adquisición de recursos, en sus seminarios y ponencias; se designa a personal de biblioteca a diferentes áreas para apoyar proyectos de investigación, exposiciones, elaboración de bibliografías y *Webbibliografías*, etc. y ofrecen demostraciones y cursos sobre herramientas especializadas en arte (Hughston, 2011, p. 105).

En los museos más vanguardistas también son importantes los servicios de extensión cultural, pues las bibliotecas de museos tradicionalmente han jugado un rol activo entre la comunidad local. Un ejemplo son los servicios del Centro de Documentación del *Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM* que ofrece un club de lectura, conferencias de escritores consagrados sobre piezas significativas del museo, ciclos de cine que se complementan con recopilaciones de recursos relacionados, así como exposiciones bibliográficas (Roseras, 2011, pp. 48- 52).

¹⁷⁴ Expresión de Farrás (2008, p. 89)

No obstante la prevalencia de los servicios presenciales, es posible identificar una tendencia en la evolución de los catálogos de biblioteca hacia interfaces cada vez más enriquecidas:

Los OPAC¹⁷⁵ se transforman en interfaces Web, más adaptadas las nuevas formas de los usuarios para buscar información (Roser, 2011, p. 45).

Dada la competencia con Internet, se busca complementar los catálogos con vínculos a documentos externos como *Google Books*, obras electrónicas de pago, obras gratuitas sobre arte y herramientas como boletines de adquisiciones, solicitudes de adquisiciones y de préstamo, etc. (Docampo, 2009, p. 57). Por ejemplo, en el catálogo colectivo *Arcade* en el que participa la biblioteca del MOMA, el software *WebBridge* se modificó para “ampliar búsqueda”, permitiendo buscar en sitios como *WorldCat*, *artlibraries.net*, y *Google Scholar*. En el mismo catálogo utilizan API's¹⁷⁶ de *Google* y *Hathi Trust* para llevar a las copias digitales localizadas en cada biblioteca (Hughston, 2011, p. 125).

Los catálogos no buscan ofrecer sólo las descripciones de los documentos, sino también sus versiones digitales (Carerras, 2005, pp. 69). En el *Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo*, *ARTIUM* comparten publicaciones del museo como: documentos sobre artistas (biografía, obra, exposiciones, bibliografía en la biblioteca, etc.); catálogos de exposiciones (artistas que participan, textos generados y artículos publicados en los medios de comunicación); programas de mano de eventos y *dossiers* de películas programadas en ciclos de cine (Roser, 2011, pp. 5-10).

En algunas bibliotecas donde es necesario pagar por los materiales, se brinda acceso libre por horas, como el Centro George Pompidou, que entre las 11:30 pm y las 3 am (tiempo de París), permite consultar más de 50 000 obras, entre imágenes de piezas, películas, archivos sonoros, etc.¹⁷⁷

¹⁷⁵ OPAC, *On Line Public Access Catalog*, es un catálogo automatizado de acceso público en línea del acervo de una biblioteca http://es.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A1logo_en_l%C3%ADnea

¹⁷⁶ API (*Application Programming Interface*) Interfaz de Programación de Aplicaciones, son un conjunto de funciones y procedimientos que ofrece una biblioteca para ser utilizados por otro software. Se trata del conjunto de llamadas a ciertas bibliotecas que ofrecen acceso a ciertos servicios http://es.wikipedia.org/wiki/Interfaz_de_programaci%C3%B3n_de_aplicaciones

¹⁷⁷ <file:///J:/Titulaci%C3%B3n/Tesis/Notas/Cap%C3%ADtulo%203/4.1%20Nuevos%20acervos/Pasado%20Cabrera.%202005.htm>

Otra tendencia apunta al ensayo en las bibliotecas de “nuevas fórmulas de organizar, presentar y difundir el conocimiento artístico y cultural por medio de servicios virtuales” (Roser, 2011, p. 54).

Se observa un incremento paulatino de los usuarios remotos, los cuales reclaman el acceso bibliográfico rápido y la eliminación de las barreras entre ellos y la información que buscan, “el acceso a todos los recursos debe ser fácil, eficiente, rápido y transparente” (Johnson, 2004, p.19). De acuerdo con Villaseñor (2011, pp. 233-241), ha surgido el **usuario 2.0**.¹⁷⁸

Los servicios remotos o virtuales se brindan principalmente a través de e-mail, chat y los sitios Web de las bibliotecas, y buscan ser más personalizados para satisfacer mejor sus necesidades (Morales, 2008, p. 107). Algunos son:

Referencia virtual. Atención a las consultas de los usuarios mediante chat en vivo, generalmente en el horario de la biblioteca, aunque existen servicios como *Ask a Librarian 24/7*, que funciona las 24 horas del día, los 7 días de la semana y los 365 días del año.¹⁷⁹

Diseminación Selectiva de Información. De acuerdo con el perfil de los usuarios suscritos, se generan periódicamente alertas en las que se les notifica de la existencia de recursos que corresponden con sus intereses.

Sistemas de filtrado y recomendación de información. “Podrían considerarse sistemas de DSI aplicados a la Web”, más sofisticados, que eliminan la información irrelevante de los resultados presentados a los usuarios (principalmente textos).

Sindicación o redifusión de contenidos. Recepción automática de contenidos Web, como boletines de nuevas adquisiciones, programas de actividades, etc., previa suscripción de los usuarios a los canales RSS de su interés.

Estos servicios representan un primer paso hacia la conformación de las bibliotecas digitales en los museos de arte, es decir, ambientes que integran colecciones, servicios y personal en apoyo a la creación, diseminación, uso y preservación de información (Citado por Voutssás, 2006, p. 265).

¹⁷⁸ El *usuario 2.0* producto de las redes sociales, quien cuenta con cultura tecnológica avanzada, es pionero en la utilización de aplicaciones on-line, es productor de contenidos, etc.

¹⁷⁹ http://www.library.nashville.org/ask/ask_chat.asp

Finalmente, una tercera práctica apunta hacia el uso de las herramientas de la Web 2.0 ó Web social, las cuales llevan los contenidos del museo a la Web sin ocupar espacio en el servidor institucional, evitan la adquisición de software para la gestión de algunos recursos y multiplican las visitas debido al acceso directo o indirecto de los visitantes (Corbo, 2011, p. 230)

Un ejemplo destacado es la utilización de estas herramientas en el *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC (Ibid, 2011, pp. 222-225)*:

Blogs. Pueden ser internos (compendios de recursos documentales por corriente artística, compendios de archivos locales, catálogos de exposiciones colectivas con información de los artistas participantes) o externos, en cuyo caso constituyen diferentes plataformas específicas (páginas Web) para cada exposición, encuentro, jornadas, etc.¹⁸⁰

Video. Facilita compartir información en la Web principalmente en tres plataformas: *Youtube*, donde se tiene un canal propio al que se suben videos de exposiciones, inauguraciones, etc.; *Blip.tv* se utiliza en videos de más de 10 min, en episodios, más elegantes o artísticos, o cuando se busca una audiencia más exclusiva; *Vimeo* se utiliza para grabar entrevistas y conferencias.

Streaming. Permite transmitir eventos en tiempo real, tales como encuentros, foros, cursos, etc., usando canales gratuitos como *Ustream* y *Livestream*.

Compartir documentos textuales. *Issu* permite subir información en formato pdf con visualización de pasar páginas, por lo que se utiliza para publicaciones gratuitas o editadas por el museo, como guías de exposiciones, boletines y revistas, programas de cursos, etc.; *Slideshare* se utiliza para presentaciones en *Power Point* de encuentros, conferencias y jornadas.

Compartir imágenes. Con *Flickr* se comparten álbumes de actividades realizadas en el museo y concursos donde los participantes toman sus propias fotografías, las cargan y el museo hace la organización de los álbumes, lo cual permite fomentar una comunidad que genera y comparte sus contenidos.

Compartir sonido. *Goear* suele utilizarse para alojar podcast pequeños de mp3, e *Internet Archive*, un sitio Web más potente, para proyectos de radio, cursos y conferencias donde sólo interesa el sonido.

¹⁸⁰ Existe una diferencia entre los boletines alojados en el servidor gratuito de *Wordpress .com* y aquellos alojados en servidores de pago anual en *Wordpress.org*. El primero es una plataforma gratuita para crear y albergar blogs cuyo dominio será: nombre.word-press.com. Cuando se busca crear un sitio Web en un alojamiento propio, con un dominio establecido por la institución, además de posibilidades de diseño, la opción es *Wordpress.org*, un software de gestión de contenidos que permite crear un sitio Web por cada evento (Corbo, 2011, p. 220)

Redes sociales. Facebook es empleado para recordar actividades, aportar imágenes posteriores a los eventos, añadir contenidos a una acción o responder demandas de información de los usuarios, y Twitter, para retransmitir conferencias, citar a los ponentes, recoger preguntas y abrir debates con los hashtag creados para cada evento.

Geolocalización. Para posicionamiento en los buscadores, se coloca un enlace a Google Maps que muestra el lugar exacto del museo en el mapa de una ciudad, con opciones como la visión satélite, el street view, mapas o relieve.

A partir de los proyectos de Byrd (2011),¹⁸¹ también podrían implementarse los siguientes servicios, que si bien surgieron pensando en las piezas de arte de los museos, funcionarían en los libros considerados “tesoros” de las bibliotecas:

Glam Wiki Initiative (Galleries, Libraries, Archives, Museums with Wikipedia). Iniciativa internacional mediante la cual una comunidad de *wikimedians* (editores experimentados de la Wikipedia), apoyan a los museos y otras instituciones a compartir contenidos en dicha enciclopedia. Básicamente un *wikimedian* asignado desarrolla uno o varios artículos sobre las piezas icónicas del museo a partir de la información proporcionada por sus expertos.

QRpedia. A partir de la información disponible en la Wikipedia, es posible crear códigos QR para los libros valiosos exhibidos en la biblioteca, desplegando información sobre estas obras (desde una página de Wikipedia), al leer su código QR con un Smartphone.

Los museos suelen ofrecer estos recursos a los usuarios mediante una licencia *Creative Commons*, que permite utilizarlos gratuitamente para usos no comerciales, citando su autoría y procedencia (Dávila, 2011, p. 18)

De acuerdo con Kempe (2011, p. 129), los nuevos desafíos de las bibliotecas de museos y particularmente las de arte, tienen que ver con la implementación de servicios de “humanidades digitales”,¹⁸² como la extracción y vinculación de datos.

¹⁸¹ <http://www.mcn.edu/2012/so-now-what-next-steps-glam-wikimedia-collaborations>

¹⁸² Las *humanidades digitales* constituyen “un nuevo campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las humanidades”. Tienen que ver con la creación de bases de datos de recursos digitales, el desarrollo de metodologías para generar conocimiento a partir de estos datos y el apoyo a la investigación en humanidades. Las humanidades digitales están estrechamente ligadas con la bibliotecología y la computación <http://www.revista.unam.mx/vol.12/num7/art68/>

La colaboración: redes de bibliotecas

“Actualmente se piensa en administrar los objetos de la herencia cultural no como instituciones particulares, ya sean museos, bibliotecas o archivos, sino como una comunidad que se interesa más en el patrimonio que administra, que en sus propias rutinas”.¹⁸³

Museos, bibliotecas y archivos son socios naturales en la colaboración y cooperación, en el sentido que acostumbran a servir a la misma comunidad de maneras parecidas. Por ello, “una de las mayores tendencias en el ámbito de la colaboración institucional es la creación de colecciones digitales” (Yarrow, 2009, pp. 5,16) o “repositorios globales de objetos culturales digitalizados” (Docampo, 2009, p. 63). Su premisa es que la gente que busca recursos en línea sin importarle qué institución los alberga (Robert, 2004, p. xiv)

Entre los beneficios que las instituciones buscan se encuentran: lograr visibilidad nacional e internacional; mantener ciertos estándares de calidad al situar sus colecciones en repositorios organizados con estándares y protocolos comunes (Docampo, 2009, p. 63); expandir sus recursos, unir conocimientos colectivos y hablar de la historia común (Yarrow, 2009, p. 16)

De acuerdo con Insúa (2011, p. 145), hoy día es inviable que las bibliotecas de museos sobrevivan aisladas y dependiendo únicamente de los presupuestos institucionales, por lo que la gestión de bibliotecas coordinadas en redes que comparten todo tipo de recursos (digitales e impresos), servicios, e incluso adquisiciones, representa una forma de optimizar los recursos y racionalizar los costes individuales. Para Hughston (2011, p. 111), la colaboración es la clave de la viabilidad a largo plazo de los centros de documentación artística”, pero según con Kempe (2011, p. 119), no se trata solamente de colaboración entre bibliotecarios, sino con y entre los usuarios de estas bibliotecas

¹⁸³ http://cco.vrafoundation.org/index.php/trainingindex/cco_videos/

Entre los beneficios que aporta una red de recursos digitales de herencia cultural (donde están incluidas las bibliotecas de los museos), pueden mencionarse:¹⁸⁴

Para los usuarios: es un punto de acceso único para millones de recursos y una fuente autorizada de información proveniente de prestigiosas instituciones culturales.

Para las instituciones de herencia cultural: es una oportunidad de ganar usuarios e incrementar su tráfico Web.

Para los profesionales del sector de herencia cultural: es una plataforma para el intercambio de conocimiento entre bibliotecarios, curadores, archivistas, creativos, etc.

Para los gestores culturales: es un estímulo a la economía creativa y al turismo cultural.

Para los ciudadanos: es una fuente de contenidos de calidad.

Para las universidades y escuelas: es una fuente de contenidos segura y legal.

Para las empresas: es una opción para adquirir contenidos que sus creativos pueden explotar en servicios comerciales.

Los esquemas de colaboración de las bibliotecas son muy variados, pueden participar en redes de bibliotecas, redes de museos, redes que integran todo tipo de instituciones de herencia cultural; éstas pueden ser especializadas en arte o multidisciplinarias, pueden conformar catálogos de referencias o bibliotecas de contenidos y pueden tener carácter local, nacional, regional o internacional. Las principales redes se encuentran en Europa y Estados Unidos, y a continuación se exponen algunas de las más importantes.

¹⁸⁴ <http://www.europeana.eu/portal/>

Redes locales y nacionales

New York Art Resources Consortium, NYARC. Creado en 2006 con apoyo de la Fundación Mellon, está conformado por las bibliotecas del Brooklyn Museum, el Frick Collection y el Museum of Modern Art (MOMA). Su objetivo es fortalecer los recursos que se ofrecen a su comunidad de investigadores, para lo cual crearon el catálogo colectivo **Arcade**, con más de 900,000 registros.¹⁸⁵

Red de Bibliotecas de Museos, BIMUS. Integra las bibliotecas de los principales museos españoles, la mayoría de ellos, especializados en arte. Su misión es contar con un sólo sistema para la gestión automatizada, un catálogo colectivo, políticas y servicios comunes, y adquisiciones cooperativas. Cuenta con una **Biblioteca Virtual de Museos**, que da acceso gratuito a sus fondos digitalizados.¹⁸⁶

Catalogue collectif des bibliothèques des Musées Nationaux de France. Catálogo de las bibliotecas de los principales museos franceses, 23 de éstas con temática artística. Contiene unos 381,800 registros de monografías, catálogos de exposiciones y subastas, revistas y CD-ROMs.¹⁸⁷

Hispana. Colección digital de archivos, bibliotecas, y museos españoles, que responde a la Iniciativa de Archivos Abiertos de la Unión Europea. Brinda acceso al 3.1 millones de registros de repositorios españoles pertenecientes a 156 instituciones.¹⁸⁸

Cornucopia. Base de datos en línea con más de 6,000 colecciones de museos, galerías, bibliotecas y archivos del Reino Unido, una iniciativa del Museums, libraries, Archives Council.¹⁸⁹

NOKS (Nordjyllans Kulturhistoriske Søgebase). Base de datos de colecciones de museos, bibliotecas y archivos de Dinamarca, con fotografías, libros, artículos, piezas de arte, etc.¹⁹⁰

Arts Connect Ed. Herramienta para la enseñanza de las artes desarrollada por el Minneapolis Institute of Arts y el Institute of Arts and Walker Art Center. Consta de un buscador para navegar entre sus 100, 000 recursos (imágenes de obras, textos, audios, videos y recursos interactivos), y un editor que permite editar, retocar, comentar, etiquetar y valorar los contenidos. OAIPMH.¹⁹¹

Project MUSE. Proveedor de contenido digital que reúne libros y revistas publicadas por las editoriales académicas de Estados Unidos, agrupadas en el *University Press Content Consortium*. Su temática es multidisciplinaria y cuentan con una sección de arte.¹⁹²

¹⁸⁵ <http://nyarc.org/content/projects>

¹⁸⁶ <http://www.mcu.es/museos/MC/BIMUS/>

¹⁸⁷ http://artlibraries.net/allg_infos_en/KUNST_MUSEES_FRANCE.php

¹⁸⁸ <http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

¹⁸⁹ <http://www.cornucopia.org.uk/>

¹⁹⁰ <http://www.ifla.org/files/assets/public-libraries/publications/prof-report-108/113-es.pdf>

¹⁹¹ <http://www.artconnected.org/>

¹⁹² <http://muse.jhu.edu/>

Redes regionales

Proyecto COVAX (Contemporary Culture Virtual Archives in XML). Proyecto europeo (2000-2001), pionero en la aplicación de XML en la codificación y recuperación de información, y en la integración de acervos análogos y digitales, así como de colecciones bibliográficas y museográficas.¹⁹³

Europeana. Proyecto apoyado por la Unión Europea, que consiste en un catálogo colectivo de recursos digitales provenientes de museos, bibliotecas, archivos y colecciones audiovisuales de toda Europa. Contiene imágenes (pinturas, dibujos, mapas, fotografías), textos (libros, periódicos, cartas, diarios y documentos de archivo), audios (música y narraciones orales) y videos (películas, noticieros y programas de televisión).¹⁹⁴

The European library. Sección de bibliotecas de Europeana. Reúne la información de bibliotecas nacionales y de investigación de 24 países europeos cubriendo alrededor de 200 millones de registros, 24 millones de páginas en texto completo y 10 millones de objetos digitales.¹⁹⁵

MeLA Museums and Libraries in/of an Age of Migrations. Programa de investigación financiado por la Comisión Europea, en el que participan nueve instituciones de cinco países europeos.¹⁹⁶

Redes internacionales

AMICO Library. Colección digital en línea sobre las colecciones de arte pertenecientes a los miembros del ya desaparecido Art Museum Image Consortium, AMICO. Su última actualización, de 2002, incluía imágenes, textos y multimedia sobre más de 100,000 obras de arte propiedad de museos, bibliotecas, institutos de arte, galerías, etc.¹⁹⁷

Artlibraries.net. Catálogo virtual y buscador bibliográfico sobre historia del arte. Reúne los catálogos de las bibliotecas especializadas en arte más importantes de Europa y Norteamérica, así como los catálogos de aquellas participantes en World Cat, Google Books, etc.¹⁹⁸

“Art libraries in World Cat”. Etiqueta colectiva experimental agregada en 2012 al catálogo artlibraries.net, que aglutina las bibliotecas de arte participantes en WorldCat. Esta aproximación híbrida permite probar las funcionalidades de WorldCat conservando la estructura de artlibraries.net. A través del **Art Libraries Discovery Experiment**, que integra a unas 30 bibliotecas de arte, dicha etiqueta será sustituida por una interface de búsqueda restringida a las bibliotecas participantes en WorldCat, brindando mayores funcionalidades.¹⁹⁹

¹⁹³ http://travesia.mcu.es/portaln/jspui/bitstream/10421/1163/1/com_075.pdf

¹⁹⁴ <http://www.europeana.eu/portal/>

¹⁹⁵ <http://pro.europeana.eu/web/quest/europeana-faq>

¹⁹⁶ www.melaproject.eu

¹⁹⁷ <http://www.amico.org/home.html>

¹⁹⁸ http://artlibraries.net/index_en.php

¹⁹⁹ <http://arthist.net/archive/3528/view=pdf>

ArtSTOR. Iniciativa de la Fundación Mellon, biblioteca digital de imágenes para el apoyo de la educación y la investigación. Contiene más de 3 millones de imágenes sobre arte, arquitectura, humanidades y ciencias, procedentes de más de 1,400 instituciones, entre las cuales figuran museos, bibliotecas, archivos fotográficos, fotógrafos, académicos y artistas. También cuenta con un sofisticado “Workspace” con variadas herramientas y funcionalidades para equipos móviles.²⁰⁰

Google Art Project. Espacio virtual donde colaboran 151 museos de arte de 40 países, de los cuales se proporcionan vistas de calle, visitas virtuales, imágenes detalladas de sus colecciones y material adicional (videos grabados por expertos, notas visuales, mapas, etc.). Posee un espacio con herramientas para profesores y estudiantes de arte y facilidades de redes sociales.²⁰¹

OAIster. Proyecto de la Fundación Mellon y OCLC. Catálogo con más de 25 millones de recursos digitales, con sus registros y contenidos completos, provenientes de más de 1,100 repositorios o archivos digitales de bibliotecas, museos, archivos y otras instituciones de herencia cultural, quienes hacen disponibles sus colecciones bajo la modalidad de acceso abierto.²⁰²

Art Museum Image Gallery. Base de datos con alrededor de 165,000 imágenes de museos de todo el mundo, desarrollada por la editorial H.W. Wilson.²⁰³

eMuseum. Colecciones de toda temática, pertenecientes a museos de todo el mundo, basado en el esquema de metadatos *LIDO*. Permite búsquedas por cualquier campo del registro y la mayoría de los objetos tienen imagen asociada. Posee una herramienta llamada “Mi museo” para curar exposiciones, es decir, elegir obras de diferentes instituciones creando una nueva colección y//compartirlas a través de las redes sociales.²⁰⁴

Future for Art Bibliography Initiative. Aproximación global e interdisciplinaria de bibliotecarios, publicistas, estudiantes y tecnólogos de la información para reflexionar en torno a los retos actuales de la bibliografía y su papel en la investigación del arte.²⁰⁵

INDICAT International Network for Digital Culture Heritage e-Infrastructure. Red de trabajo para armonizar la e-Infraestructura enfocada a proyectos culturales en Europa.²⁰⁶ Su trabajo derivó en la Red **CHAIN Coordination and Harmonisation of Advanced e-Infrestructures**, que busca volver interoperable la e-infraestructura cultural europea con las existente en todo el mundo.²⁰⁷

En opinión de Kempe (2011, p. 119), uno de los principales retos de las bibliotecas de museos actuales consiste en la implementación de soluciones (como las *API*), para la conexión global con *Europeana* y otras redes relevantes.

²⁰⁰ <http://www.artstor.org/index.shtml>

²⁰¹ <http://www.googleartproject.com/es/>

²⁰² <http://www.oclc.org/oaister/>

²⁰³ <http://www.ebscohost.com/academic/art-museum-image-gallery>

²⁰⁴ <http://www.emuseum.net/>

²⁰⁵ <http://www.arlisna.org/artdoc/index.html>

²⁰⁶ <http://www.indicate-project.org/>

²⁰⁷ <http://www.chain-project.eu/>

El rol actual del bibliotecario profesional en el museo de arte

En opinión de Barberena (2006) las tareas de una biblioteca de museo de arte demandan un perfil especial de *bibliotecario de arte*. Entre las características que debería reunir, se encuentran poseer formación profesional en bibliotecología, conocimientos de arte y de manejo de herramientas bibliográficas especializadas, así como una cultura general amplia y manejo de lenguas extranjeras (pues la literatura de arte es políglota). Por su parte, Jones (1986, p. 13) considera que este perfil también debería incluir conocimientos de literatura de arte, bibliografía, servicios y herramientas especializadas, administración, nuevas tecnologías, principios y prácticas de desarrollo de colecciones, a las cuales agrega la experiencia práctica en el trabajo o una estancia en una biblioteca de arte. Hay que considerar que estos bibliotecarios deben saber catalogar no sólo diversos formatos, sino materiales poco comunes en otras bibliotecas como libros de artistas, catálogos de exposiciones, comerciales y de subastas, archivos verticales, etc., pues se hace mucha catalogación original (Starr, 2007, pp. 64-65).

Mientras el perfil del “bibliotecario de arte” tiene gran tradición en Norteamérica, donde la *Art Libraries Society, División Norteamérica*, suma alrededor de 1,000 miembros,²⁰⁸ la acepción es menos respaldada en Europa (Picot, 2003, p.73) y aún es incipiente en América Latina. En nuestro país la *Asociación Mexicana de Bibliotecarios, Sección de Arte*, hace un importante esfuerzo por vincular a los profesionales vinculados con este quehacer.

Las bibliotecas de museos de arte, como todo entorno especializado, implican tareas especializadas que demandan conocimientos y habilidades específicas, sin las cuales se retrasa o imposibilita su buen desempeño. En este sentido, un bibliotecólogo formado profesionalmente y especializado en arte, puede facilitar una administración más proactiva del área, una organización estandarizada de los acervos, así como el diseño de servicios y plataformas tecnológicas para acceder a ellos, e incluso, estrategias de comunicación que les otorguen visibilidad al interior y exterior, permitiendo su aprovechamiento por la sociedad.

²⁰² <http://www.arlisna.org/>

La coyuntura tecnológica actual impone aún más retos al personal a cargo de una biblioteca de arte, demandando aún más habilidades del bibliotecólogo:

Un primer reto derivado del avance tecnológico lo constituye la creciente incorporación de los formatos digitales, pues en opinión de Johnson (2004, p. 40), “trabajar con recursos digitales requiere habilidades y experiencia diferentes”. Una sola actividad, como el desarrollo de colecciones puede implicar “escoger entre múltiples formatos, identificar qué está disponible, analizar costos, tener un entendimiento de licencias, derechos de autor y otros aspectos legales, interpretar las implicaciones del servicio y preparar el equipo y las facilidades” (Negrete, 2003, p.74)

Con respecto a la organización del acervo, según Voutssás (2006, pp. 270- 271), hubo quien pensó que con Internet ya no sería necesario crear registros de las obras o que las reglas para construirlos podían ser absolutamente laxas, y que “a fuerza de procesamiento de computadora”, toda la información podía ser recuperada. Pero esto sólo llevó a descubrir que los “buscadores” de Internet, recuperan un verdadero océano de basura documental donde encontrar lo relevante es imposible, lo cual resulta poco útil para los usuarios, y por tanto, todo buscador necesita combinarse con registros documentales organizados, contruidos con una estructura formal (...) “Ésa ha sido y sigue siendo la diferencia esencial entre una verdadera colección documental y una masa amorfa de información”.

En este entorno, los acervos siguen precisando mediadores que guíen a los usuarios entre los recursos, sin importar cómo y dónde estén almacenados (Johnson, 2004, p. 22). De este modo, las habilidades inherentes a los bibliotecarios, tales como la investigación, selección, organización, evaluación y la capacitación de los usuarios, siguen siendo relevantes en el entorno digital (Seckelson, 2007, p. 21), pero se vuelve indispensable su adaptabilidad a los nuevos entornos (Abid, 2007, p. xix), así como su capacitación constante (Currie, 2007, pp. 211- 212).

Un segundo reto lo constituye el cambio en la organización interna del museo y de la biblioteca (Seckelson, 2007, p. 21), pues algunos museos están abriendo nuevos departamentos como el *Collections Information and Acces, CIA*, del Museo de Arte Moderno de San Francisco, cuyo objetivo es “administrar las colecciones de bases de datos, la base de datos de recursos visuales, la biblioteca de transparencias de las piezas de la colección y atender los temas de propiedad intelectual, derechos y reproducción” (Rominski, 2007, p. 15).

En tercer lugar, han surgido puestos especiales para administrar los acervos diversificados y en nuevos soportes, como el de “Bibliotecario de Recursos Digitales”, quienes generalmente tienen como responsabilidades servir de vínculo entre los diferentes departamentos y los proveedores, estar al pendiente de la renovación de los contratos, mantener los archivos de cada producto, elaborar estadísticas de uso, interpretar los derechos de licenciamiento y transmitir al personal y usuarios en sus derechos y responsabilidades, además de coordinar las actividades con socios u otras bibliotecas en un sistema bibliotecario (Johnson, 2004, p. 213).

Por último, no puede dejar de mencionarse el cambio que han tenido los usuarios contemporáneos, pues Internet ha hecho que la cultura informacional de nuestros días está caracterizada por el aumento creciente de usuarios en la Web y el decreciente uso de bibliotecas (Roseras, 2008, p. 248). A pesar de que muchas bibliotecas de museos poseen colecciones valiosas y útiles, mucha gente no está informada sobre ellas (Kempe ,2011, p. 121). Esta situación plantea como reto la implementación de estrategias de difusión, que permitan transformar la biblioteca en una parte más visible dentro y fuera del museo, crear demanda de sus recursos y recordarle a la gente las ventajas de sus colecciones y su espacio físico (Benedetti, 2007, p. 177). En palabras de Kempe (2011, p. 129): “necesitamos nuevos enfoques creativos que garanticen que los programas coinciden con las necesidades actuales y futuras de la gente”.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

1. Desde las primeras civilizaciones hasta la actual era de Internet, los museos y las bibliotecas han tenido una evolución conjunta de al menos veinte siglos, materializando el sueño de coleccionistas y bibliófilos. Piezas de arte y libros han convivido en los palacios de Mesopotamia y Grecia, en las villas romanas, en los tesoros medievales de la iglesia católica y en las en las colecciones privadas renacentistas, donde constituían objetos de lujo y privilegio exclusivo de reyes, nobles y jerarcas católicos. Desde los siglos XVI y XVII, las bibliotecas de impresos trascendieron su carácter de objetos de colección, transformándose en herramienta de trabajo, ya como elementos iconográficos y didácticos en los *gabinetes de curiosidades* o *musei* de los hombres de ciencia, ya como obras de referencia para los primeros inventarios, catálogos y guías de arte de las colecciones compradas por la burguesía del siglo XVIII, y como apoyo para la investigación histórica de las colecciones en los museos decimonónicos, recién convertidos en patrimonio de los ciudadanos. Cuando en el siglo XX los museos asumieron la función de desarrollo, educación y esparcimiento de la sociedad, las bibliotecas los secundaron abriendo sus puertas a un público más amplio, apoyando el trabajo de las diversas áreas del museo y documentando el arte con herramientas tecnológicas que favorecieron la gestión de distintas áreas del museo.
2. En esta época de cambio vertiginoso hacia el estilo de vida digital es importante valorar en su justa dimensión la aportación histórica de las bibliotecas (principalmente las de de manuscritos e impresos) tanto a la historia de los museos, como a la historia del arte y a la memoria de la humanidad en general. La labor milenaria de los bibliotecarios ha facilitado la conservación y estudio de las colecciones artísticas, lo cual se ha traducido en la generación de conocimientos que trascienden lo artístico, abarcando aspectos económicos, políticos, sociales, tecnológicos, etc., sobre diversas civilizaciones, saberes sin los cuales nuestra concepción del mundo estaría fragmentada. Por ello es que las bibliotecas de museos de arte, hoy día constituyen una parte de la memoria del mundo y del patrimonio cultural que será legado a las futuras generaciones.

3. Los museos actuales poseen diferentes niveles de desarrollo, pero los más vanguardistas se conciben como *postmuseos*: una entidad que trasciende su espacio físico, cambiante con la sociedad, cuyo público es copartícipe de las actividades y de la creación de conocimientos e incluyente con la diversidad artística y social. Las bibliotecas forman parte de sus elementos: colecciones, edificio, actividades y público y contribuyen, con recursos y servicios de información, al cumplimiento de sus funciones básicas: la adquisición de patrimonio artístico, su conservación, investigación, exposición, así como la educación y el esparcimiento de la sociedad.

4. En los museos actuales es posible identificar las siguientes tendencias principales: sus **edificios** son obras de arte en sí mismas que fascinan al público al igual que las exposiciones y se han convertido en emblemas de ciudades y países; los museos actuales giran en torno **al público**, que es cada vez más diverso y al que se atiende de manera especializada. Algunos museos se han integrado al turismo cultural, convirtiéndose en un fenómeno de masas; las **colecciones** se diversifican incluyendo obras materiales e inmateriales, expresiones de la cultura popular y alternativa, *arte digital* y *ciberarte* y por sus similitudes con las colecciones de las bibliotecas, ambos acervos se suelen agrupar como acervos de patrimonio cultural; las **exposiciones** exploran técnicas como la *museografía didáctica*, *multimedia* y *sensorial* y la *cibermuseografía*, dando lugar al *museo virtual* o *cibermuseo* y los *metamuseos*; el museo actual se **comunica** como una *empresa cultural* y oferta sus actividades como un producto utilizando principalmente la mercadotecnia, los estudios de público, los portales Web y más recientemente, las herramientas 2.0, lo cual ha generado un modelo denominado *museo 2.0*, el cual supone un mayor nivel de interacción y colaboración del público; los museos suelen ofrecer **educación** en distintos niveles: colaborando con las escuelas en actividades educativas con obras de arte, a través de sus propios centros de educación artística y colaborando en plataformas educativas para el desarrollo de una “sociedad del aprendizaje”; también realizan una **vinculación con la comunidad** a través de actividades de extensión cultural, festivales y otros proyectos que buscan la reactivación económica y la disminución de problemas sociales.

5. Las tendencias observadas en los museos de arte constituyen un marco de referencia que debe tenerse en cuenta para orientar las actividades de las bibliotecas, si se desea que éstas sean una verdadera herramienta para el desarrollo del museo. Los ejemplos presentados muestran que actualmente, las bibliotecas poseen mucho potencial para contribuir al desarrollo de la institución museística, teniendo la capacidad de apoyar tanto sus funciones básicas de investigación, exposición, comunicación, etc., como sus apuestas más vanguardistas relacionadas con la educación de los ciudadanos, el turismo, la industria de los contenidos en Internet, las redes de información, el desarrollo social y económico de las comunidades, etc.
6. Para responder a las exigencias de los museos actuales, las bibliotecas vanguardistas buscan armonizar su valor *per se* como colecciones históricas, artísticas y bibliográficas, con una visión más actual, concibiéndose como espacios de documentación, información y generación de conocimientos, como herramientas de trabajo y diálogo para los diversos actores del museo y como centros de experimentación tecnológica y de confluencia social.
7. En las bibliotecas de museos de arte pueden distinguirse las siguientes tendencias principales: el **acervo** está migrando hacia los formatos digitales (principalmente los fondos antiguos, efímeros e imágenes); la **organización documental** apunta hacia la administración y acceso unificado al acervo de la biblioteca y las colecciones de arte, para lo cual se están desarrollando herramientas conjuntas de descripción, gestión y publicación Web (modelos conceptuales, estándares de catalogación, esquemas de metadatos y software) y se explora la utilización de la tecnología *Linked Open Data*; complementando los **servicios** presenciales, se observa la evolución del catálogo de biblioteca hacia una interfaz Web, enriquecida con contenidos propios y externos, el incremento de los servicios remotos o virtuales, así como la utilización de herramientas 2.0 para compartir información, co-crear e interactuar en tiempo real con los usuarios. Mediante la **colaboración en redes**, bibliotecas, museos y otras instituciones de herencia cultural, conforman catálogos, bancos de imágenes y de otros contenidos, facilitando su visibilidad y uso por diferentes sectores (universidades, empresas, etc.).

8. Gracias a las facilidades que otorga la tecnología, se tiende a la integración de los acervos de la biblioteca con las colecciones de arte, lo cual tiene su máxima expresión en el modelo de *biblioteca-museo híbrido*. La gestión integrada de las colecciones artísticas y los acervos documentales de las bibliotecas, representa una de las principales áreas de desarrollo para las bibliotecas de museos, así como una amplia gama de posibilidades de trabajo colaborativo con diversas áreas del museo y con otras instituciones.

9. Considerando que la mayoría de las actividades del museo representan una oportunidad para la participación de las bibliotecas y que esto se traduce en oportunidades de trabajo colaborativo tanto al interior como al exterior, los museos resultan espacios por demás interesantes y propicios para el ejercicio profesional de la bibliotecología.

10. En los diferentes entornos especializados como los museos, lograr una contribución importante de las bibliotecas requiere realizar una gestión proactiva, así como la generación de herramientas y servicios de información especializados. Un bibliotecólogo especializado en arte se considera importante para facilitar el buen desempeño de las bibliotecas de museos, pues se requieren conocimientos y habilidades específicas para afrontar las tareas de estos entornos y dicho perfil se vuelve aún más necesario tras los cambios tecnológicos, que han determinado la creación de nuevas áreas para manejar las colecciones digitales, nuevos puestos para administrarlas, diferentes hábitos en los usuarios y la necesidad de reposicionar las bibliotecas con respecto a Internet. La labor de los profesionales de la bibliotecología no sólo podría hacer una diferencia en el desempeño de los museos, también permitiría fortalecer la bibliotecología de arte, la bibliotecología especializada y con ello, incrementar la contribución de los bibliotecólogos profesionales al desarrollo cultural y social actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBID, A. (2007). Introduction. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. xv-xix). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- ALLEN, J. y MAYER, F. (2007). Professional development at the Dallas Museum of Art. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 214-216). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- ÁLVAREZ, D. (2007). El museo como comunidad de aprendizaje. En R. Huerta y y R. De la Calle (Eds.). *Espacios estimulantes: museos y educación artística* (pp. 109-128). Valencia: Universidad de Valencia. Documento en línea. Recuperado el 21 de abril, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=UobilUvAQy0C&pg=PA86&dq=educacion+patrimonial&hl=es&ei=hOORT_3GK6eq2qWv7b2EBQ&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=5&ved=0CEwQ6wEwBA#v=onepage&q=educacion%20patrimonial&f=false
- AMBOUROUE AVARO, A. y DE GUINCHEN, G. (2010). *La documentación de las colecciones de los museos ¿Por qué? ¿Cómo? Guía práctica*. UNESCO Documento en línea. Recuperado el 10 de octubre de 2011 de: http://www.iccrom.org/eng/prog_en/01coll_en/archive-preven_en/2010_02preven_guide_es.pdf
- AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION, ALA (1988). *Glosario ALA de Bibliotecología y ciencias de la información*. Madrid: Díaz de Santos.
- ÁNGELES, M. *Et al.* (2008). Los estudios de público. En *MUS-A, Revista de Museos de Andalucía*, 10. Documento en línea. Recuperado el 12 febrero, 2012 de: http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf
- ARRIARÁN, S. (2009). Las aportaciones de Sánchez Vázquez a la estética marxista. Documento en línea. Recuperado el 5 de abril, 2014 de: http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/2005/1/13_ASV_Homenaje_2009_Arriaran.pdf
- BARANDIARAN, K., CALZADA, I. y AZPIAZO, L. (2010). *Museo 2.0: gestión de museos en red*. Documento en línea. Recuperado el 15 de marzo, 2011 de: <http://www.slideshare.net/icalzada/v2-gestion-de-museos-en-red-museo20marz2010kbcia>
- BARBERENA, BLÁSQUEZ, E. (1999). La biblioteca y el arte. En *Biblioteca universitaria: boletín informativo de la Dirección General de Bibliotecas*, 1. Documento en línea. Recuperado el 24 de septiembre, 2009, de: www.filos.unam.mx/POSGRADO/mexarte/bibart.htm
- BARBERENA, BLÁSQUEZ, E. y GORBEA PORTAL, S. (2002). La tecnología de la información a favor del usuario de arte mexicano. En *Memorias de las XXXII Jornadas Mexicanas de Biblioteconomía, Jalapa Veracruz* (pp. 36-52). México, Asociación mexicana de Bibliotecarios. Documento en línea recuperado el 13 de enero, 2014, de: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GrWIIA4Ow3oJ:72.44.81.97:8080/jspui/bitstream/123456789/7825/2/mem32pag36-52.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=mx&client=firefox-a>
- BARBERENA, BLÁSQUEZ, E. (1994). *Latinoarte: una base de datos*. Documento en línea recuperado el 13 de enero, 2014, de: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OvNtr_oGDdMJ:72.44.81.97:8080/jspui/bitstream/123456789/9920/2/mem25pag149-158.pdf+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=mx
- BARBILLON, C. (2003). Remarques sur l'histoire de l'art: discours, méthodes, enjeux. En N. Picot (Dir.). *Arts en Bibliothèques* (pp. 15-34). París: du Cercle de la Librairie.

- BARRUECO, J. M., SUBIRATS COLL, I. (2004?). *OAI-PMH: protocolo para la transmisión de contenidos en Internet*. Universidad de Valencia. Documento en línea. Recuperado el 3 de noviembre, 2012, de: <http://www.uv.es/=barrueco/cardedeu.doc>
- BÁSCONES NAVARRO, BERNI, P. y CARRERAS, C. (2006). Evolución de los portales de museos. En *Actas de los XVII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico* (pp. 421-439). Santander: Universidad de Cantabria. Documento en línea. Recuperado el 14 de marzo, 2012, de: <http://books.google.com.mx/books?id=Eh5jcFbvGSgC&pg=PA421&dq=museos+comunicaci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ei=1iNUT67YEJGGsgKd3uXvBQ&ved=0CEAQ6AEwBDgK#v=onepage&q=museos%20comunicaci%C3%B3n&f=false>
- BECERRRIL RUÍZ, D. (Coord.) (2007). *TIC y sociedad en el siglo XXI*. Granada: Universidad de Granada
- BELLIDO GANT, M. L. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.
- BENEDETTI, J. (Ed.) (2007). *Art Museum Libraries and Librarianship*. Maryland: Art Libraries Society of North America.
- BIERBAUM, E. (2000). *Museum Librarianship*. Jefferson: McFarland, 2000.
- BILBAO ARIÑO, C. (2008). La biblioteca como recurso para una promoción ecléctica y variada. En E. Roseras Carceró. (Coord.). *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo* (pp. 237-246). Gijón: TREA.
- BLANK, P. (2007). "Reasonable access" in a large urban art museum library: the Art Institute of Chicago. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 44-48). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- BOLAÑOS, M. (Ed.) (2005). *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*. Gijón: Trea.
- BUENO, G. (2004?). Nuevas tecnologías de información y su impacto en la biblioteca universitaria. Madroño: Consorcio Madroño. Documento en línea. Recuperado el 15 de octubre, 2012 de: http://www.consorcioamadrono.es/info/web/curso_gemaBueno_2006/temas/metadatos.pdf
- BUSTETO, G. (2006). Mambo pop y político. En *Arcadia*, 8. Documento en línea. Recuperado el 20 de abril, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=FWYEEAAAAMBAJ&pg=PT13&dq=arte+pop&hl=es&sa=X&ei=vBBMW62qWv-rSIBQ&ved=0CGIQ6AEwBw#v=onepage&q=arte%20pop&f=false>
- BUTLER, B. (2007). *Return to Alexandria: an ethnography of cultural heritage revivalism and museum memory*. California: Left Coast Press.
- CABRERA FACUNDO, A. M. y COUTÍN DOMÍNGUEZ, A. (2005). *Las bibliotecas digitales. Parte I. Bibliotecas digitales de arte*. Documento en línea. Recuperado el 18 de febrero 2012 de: http://bvs.sld.cu/revistas/aci/vol13_2_05/aci04_05.htm
- CALAF, R., FONTAL, O. y VALLE, R. E. (Coords.) (2007). *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea.
- CALLERY, B. (Ed.) (2004). *Collaborative access to virtual museum collection information: seeing through the walls*. New York: Haworth Information.
- CAMÍN, G. (2007). *Los grandes museos del mundo*. Italia: White Star.
- CAMOUS, L. y CHARRON ZUCHELLI, A. M. (2007). Dossiers d'artistes, dossiers d'ouvres, archives et manuscrits: pratiques documentaires spécifiques dans les bibliothèques d'art. En N. Picot. *Arts en Bibliothèques* (pp. 191-202). Paris: du Cercle de la Librairie.

- CARRERAS, MONFORT, C. (Coord.) (2009). *Evaluación TIC en el patrimonio cultural: metodologías y estudio de casos*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Documento en línea. Recuperado el 1 de junio, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=hvjcW6CD0soC&pg=PA20&dq=patrimonio+digital&hl=es&sa=X&ei=QUfJT43tGoGj2QWluoXaCw&ved=0CDUJQ6AEwAQ#v=onepage&q=patrimonio%20digital&f=false>
- CASTELLANOS PINEDA, P. (2008). *Los museos de ciencias y el consumo cultural: una mirada desde la comunicación*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Documento en línea. Recuperado el 15 de marzo, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=OS2xexpF2EoC&pg=PA23&dq=museos+comunicaci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ei=SBhUT83JK6X_sQLajJnwBQ&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=museos%20comunicaci%C3%B3n&f=false
- COLL, C. (ed.) (2008). *Psicología de la educación virtual*. Madrid: Morata. Documento en línea. Recuperado el 2 de noviembre, 2012, de: http://books.google.com.mx/books?id=DR_kT50zsRsC&pg=PA42&dq=web+semantica&hl=es&sa=X&ei=ESUUL2MKe2DyAGB3IHYAw&ved=0CC0Q6AEwADgK#v=onepage&q=web%20semantica&f=false
- CORBO, A. (2011). Gestión de contenidos Web y promoción a través de redes sociales. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos* (pp. 214-). Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 18 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- CURRIE, G. (2007). The most important resource. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 211-214). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- DAHL, S. (1998). *Historia del libro*. México: Alianza.
- DÁVILA, FREIRE, M. (2011). La biblioteca Centro de Estudios y documentación del MCBA: hacia un nuevo modelo de biblioteca de museo. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 15 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- DELOCHE, B. (2002). *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Asturias: TREA.
- DÍAZ BALERDI, I. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? el caso de Québec. En *Artigrama*, 17. Documento en línea. Recuperado el 22 de septiembre, 2011 de: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>
- DILEVKO, J. (2004). *The evolution of library and museum partnerships: historical antecedents, contemporary manifestations and future directions*. Connecticut: Libraries Unlimited.
- DOCAMPO, J. Y MARTIN, A. (2009) El área de biblioteca, archivo y documentación del Museo Nacional del Prado. En *XI Jornadas de Gestión de la Información, Madrid* (pp. 53-66). Documento en línea, recuperado el 15 de enero, 2012 de: <http://eprints.rclis.org/13878/>
- DOCAMPO, J. (2011). El patrimonio bibliográfico en las bibliotecas de los museos. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 15 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- DOCTOR RONCERO, R. (2007). Prólogo. En R. Calaf, O. Fontal y R.E. Valle, (Coords.). *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad* (pp. 7-8). Gijón: TREA.

- ESCOBAR PALACIOS, M. (2007). Heading an art museum library in Mexico: the Museo Franz Mayer Library. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 9-13). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- ESCOLAR SOBRINO, H. (1999). *Libros y bibliotecas en la Baja Edad Media*. Documento en línea. Recuperado el 25 de agosto, 2011 de: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/florilegio/escolarsobrinolibrosybibliotecas.htm>
- EVANS, W. J. (2007). Mutual benefit: volunteers in the Hirsch library, Museum of Fine Arts, Houston. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 192-196). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- Exhibition and Museum attendance figures 2010 (2011). En *The Arts Newspaper*, 223. Documento en línea. Recuperado el 9 de noviembre, 2011 de: <http://www.theartnewspaper.com/attfig/attfig10.pdf>
- FANSA, J. (2013). Las bibliotecas como espacios físicos: su lugar en la era digital. Conferencia, 29 de abril de 2013 en Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM. Documento en línea, recuperad el 8 de agosto, 2013 de: <http://www.ustream.tv/recorded/32135147>
- FARRÁS, PIQUÉ, C. (2008). Mediateca online.net: de los estantes a las redes. Nuevos retos, nuevo entorno. En E. Roseras Carceró (Coord.). *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo* (pp. 89-108). Gijón: TREA.
- FERGER, J. (2007). The evolution and merging of museum education collections: teacher resources join the slide library. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 126-130). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, G. (2011). *Representación del conocimiento en sistemas inteligentes*. Universidad Politécnica de Madrid. Documento en línea. Recuperado el 9 de diciembre, 2012 de: <http://www.gsi.dit.upm.es/~qfer/ssii/rcsi/marcos.html>
- FRANKLIN, J. (2007). Google and other challenges: adding value to the catalog of a large art museum library. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 33-37). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- FONTAL MERILLAS, O. (2007). *¿Se están generando nuevas identidades?* En R. Calaf, O. Fontal y R. E. Valle (Coords.). *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad* (pp. 27-51). Gijón: TREA.
- FUENTES, B. (2006). *Museología y museo*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba. Documento en línea. Recuperado el 13 de septiembre, 2011 de: <http://www.monografias.com/trabajos52/museologia-museo/museologia-museo.shtml>
- GARCÍA HERNÁNDEZ, M. (2008). Las formas del consumo turístico del patrimonio urbano. En J. C. Rico (Ed). *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Sílex. Documento en línea. Recuperado el 20 de abril, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=-TKrmqjBqDEC&pg=PA134&dq=educacion+patrimonial&hl=es&sa=X&ei=hOORT_3GK6eq2gWv7b2EBQ&ved=0CFQQ6AEwBg#v=onepage&q=educacion%20patrimonial&f=false
- GARCÍA SERRANO, F. (2000). *La formación histórica del concepto de museo*. Documento en línea. Recuperado el 14 de junio, 2013 de: <http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>

- GONZÁLEZ DE DURANA, J. (2008). Prólogo. En E. Roseras Carcerro (Coord.). *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo* (pp. 9-11). Gijón: TREA
- GUAJARDO, SALINAS, A. (2010). Z39.50 y OAI-PMH: protocolos de transferencia y recuperación de información. En *XV Conferencia Internacional de Bibliotecología*, Santiago de Chile. Documento en línea. Recuperado el 1 de noviembre, 2012 de: http://www.bibliotecarios.cl/descargas/2010/11/guajardo_z3950.pdf
- GUASCH, A. M. (2007). *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual, 200-2007*. Murcia: CENDEAC. Documento en línea. Recuperado el 5 de febrero, 2013 de: http://books.google.com.mx/books?id=M3Qk69nHcfoC&printsec=frontcover&dq=la+cr%C3%ADtica+dialogada&hl=es&sa=X&ei=_JZ5Ub32KljQ2AXKjYCgDw&ved=0CC4Q6AEwAA
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- HUGHSTON MILAN, R. (2011). Learning machines, wunderkammes, and networks in documenting the art of our time. En *I Jornadas de Bibliotecas de Museos*. Madrid: Ministerio de Cultura. Documento en línea. Recuperado el 14 de enero, 2011 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- INSÚA LACAVE, E. (2011). Bibliotecas de Museos en la Red de bibliotecas del CSIC. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 19 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, ICOM (2007). *Museum definition*. Documento en línea. Recuperado el 19 de octubre, 2011 de: <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>
- INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, ICOM (2009). *Conceptos clave de museología*. Documento en línea. Recuperado el 5 de diciembre, 2011 de: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATION, IFLA (2013). *Riding the waves or caught in the tide? navigating the evolving information environment: insights from the trend report*. Documento en línea. Recuperado el 12 de agosto, 2013 de: http://trends.ifla.org/files/trends/assets/insights-from-the-ifla-trend-report_v2.pdf
- IRIZARRY NATAL, F. (2006). *Kistch*. San Juan (Puerto Rico): Isla Negra. Documento en línea. Recuperado el 18 abril, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=E98MVgHyIKIC&pg=PA14&dq=arte+kitsch&hl=es&sa=X&ei=wc-QT5mPCIPQ2wXCmvyNBQ&ved=0CEsQ6AEwBg#v=onepage&q=arte%20kitsch&f=false>
- JIMÉNEZ CURATS, M. R. (2008). Nuevas formas de acercamiento a los museos. En J. C. Rico (Ed.). *Cómo enseñar el objeto cultural* (pp.123-148). Madrid: Sílex. Documento en línea. Recuperado el 20 de abril, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=-TKrmqjBqDEC&pg=PA134&dq=educacion+patrimonial&hl=es&sa=X&ei=hOORT_3GK6eq2gWv7b2EBQ&ved=0CFQQ6AEwBg#v=onepage&q=educacion%20patrimonial&f=false
- JOHNSON, P. (2004). *Fundamentals of Collection Development and Management*. Chicago: American Library Association. Documento en línea. Recuperado el 2 de marzo de 2013 de: http://books.google.com.mx/books?id=9GJ6sCPJdAcC&printsec=frontcover&dq=JOHNSON,+Peggy+collection&hl=es&sa=X&ei=rw7RT8irls2_2QW4qlSPDw&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=JOHNSON%2C%20Peggy%20collection&f=false

- JONES, L. y GIBSON, S. (1986). *Art Libraries and Information Services*. Orlando: Academic Press.
- JUANOLA, R. y CALBÓ, M. (2007). La educación estético-artística y el museo: un link por sus recorridos comunes. En R. Huerta y R. De la Calle (Eds.). *Espacios estimulantes: museos y educación artística* (pp. 25-39). Valencia: Universidad de Valencia. Documento en línea. Recuperado el 21 de abril, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=UobilUvAQy0C&pg=PA86&dq=educacion+patrimonial&hl=es&ei=OORT_3GK6eq2qWv7b2EBQ&sa=X&oi=book_result&ct=book-thumbnail&resnum=5&ved=0CEwQ6wEwBA#v=onepage&q=educacion%20patrimonial&f=false
- KEMP, R. L. y TROTTA, M. (Eds.) (2008). *Museums, libraries and urban vitality: a handbook*. Jefferson: McFarland.
- KEMPE, B. (2011). La biblioteca de la Frick Collection y el Consorcio de Bibliotecas de Arte de Nueva York. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 15 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_BIMUS.pdf
- KIRKING, CLAYTON, C. (1995). Both sides of the fence, librarian and curator: forming a Latin American library collection. En *Art Libraries Journal*, 3. Documento en línea. Recuperado el 20 de febrero, 2014 de: http://www.intelyway.com/administrator/arhivi/Vid_Gajsek-MUZEJI/Both%20Sides%20of%20the%20Fence.%20Librarian%20and%20Curator%20-%2060th%20IFLA%20General%20Conference.htm.pdf
- KOTLER, N. y KOTLER, P. (2001). *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel. Documento en línea. Recuperado el 16 de marzo, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=MaM2_0jKwX4C&pg=PA99&dq=comunicacion+museos&hl=es&sa=X&ei=2hBhT-b0Mcai2qX4urGyCA&ved=0CEMQ6AEwAw#v=onepage&q=comunicacion%20museos&f=false
- LAMARCA LAPUENTE, M. J. (2007). *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Documento en línea. Recuperado el 28 de septiembre, 2012 de: <http://www.hipertexto.info/documentos/hipermedia.htm>
- LABARRE, A. (2002). *Historia del libro*. México: Siglo XXI.
- LANDEIRA PRADO, R. A., CORTIZO RODRÍGUEZ, V. y SÁNCHEZ VALLE, I. *Diccionario jurídico de los medios de comunicación* (2006). Madrid, Reus. Documento en línea. Recuperado el 19 de diciembre, 2011 de: <http://books.google.com.mx/books?id=unlw22E8dFwC&pg=PA252&dq=paisaje+sonoro&hl=es&sa=X&ei=0QjwTvv-KGqsQKHqunmCQ&ved=0CFUQ6AEwBzqy#v=onepage&q=paisaje%20sonoro&f=false>
- LEBRERO STÅLS, J. (2008). El museo que trae cola. En *MUS-A, Revista de Museos de Andalucía*, 10. Documento en línea. Recuperado el 12 febrero, 2012 de: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/PORTAL_musa_10_ok.pdf
- LIDÓN, BELTRÁN, C. (2007). ¿Pueden los museos de arte ofrecer ocasiones educativas en la cultura contemporánea? En R. Calaf, O. Fontal y R. E. Valle (Coords.). *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad* (pp. 53-74). Gijón: TREA.
- LIPCAN, D. (2012). *RDA or faith based cataloging*. Documento en línea. Recuperado el 8 de noviembre, 2012 de: <http://www.slideshare.net/lipcan3>
- LORENTE, J. P. (2002). Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas. En C. Belda Navarro y M. T. Marín Torres (Eds.). *Quince miradas sobre los museos en España* (pp. 177- 187). España: Universidad de Murcia. Documento en línea. Recuperado el 3 de febrero, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=xjBGLazWVH4C&pg=PA253&dq=edificio+museo&hl=es&sa=X&ei=t>

- mUXT46SHPP2sQLfgeWuAg&ved=0CDsQ6AEwAjgU#v=onepage&q=edificio%20museo&f=false
- MACKEN, M. E. (2006). The art library as a place: the role of current space planning paradigms within the academic art and architecture library. En *Art Documentation*, 2. Documento en línea. Recuperado el 26 de agosto, 2013 de: <http://www.ringling.edu/fileadmin/content/library/newlibrary/public/ArtDocFall06ArtLibAsPlace.pdf>
- MARTIN, R. (2004). Foreword. En B. Callery (Ed.). *Collaborative access to virtual museum collection information: seeing through the walls* (pp. xi-xii). New York: Haworth Information.
- MÉNDEZ ORTÍZ, V., RUÍZ HERNÁNDEZ A. y FIGUEROA ALCÁNTARA, H. A. (2007). Recursos digitales y multimedia. En H. A. Figueroa Alcántara Y C. A. Ramírez Vázquez. *Tecnología de la Información* (pp. 61-72). México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- MERCADO, S. (2004). *Mercadotecnia programada*. México: Limusa. Documento en línea. Recuperado el 23 de julio, 2013 de: <http://books.google.com.mx/books?id=lx-31bK5agMC&printsec=frontcover&dq=mercadotecnia&hl=es&sa=X&ei=-7VlUqvQFOnp2QX9v4D4BQ&sqi=2&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=mercadotecnia&f=false>
- MORALES DEL CASTILLO, J. M. (2008). *Modelo de servicio semántico difuso de difusión selectiva de información (DSI) para bibliotecas digitales*. Documento en línea. Recuperado el 19 diciembre, 2012 de: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/2006/1/17620727.pdf>
- NEGRETE GUTIÉRREZ, M. C. (2003). *El desarrollo de colecciones y la selección de recursos en la biblioteca universitaria*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2003.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA, F. (Dir.) (2000). *El renacimiento*. Madrid: Istmo. Documento en línea. Recuperado el 25 de agosto, 2013 de: <http://books.google.com.mx/books?id=uUNaqz45NTgC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=nieto+2000+renacimiento&source=bl&ots=TAXhyvThRO&sig=e7QTuZREr7pIVkDmoqTWWxAyAvs&hl=es&sa=X&ei=jKVIUrbKNauu2gXmyoDYBg&ved=0CDEQ6AEwAQ#v=onepage&q=nieto%202000%20renacimiento&f=false>
- OLDAL, M. (2007). Object cataloging in Art Museum Libraries. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 72-76). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- OLIVERA ZALDÚA, M. (2011). Bibliotecas de los museos de la Universidad Complutense de Madrid: proyecto de visibilidad. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 14 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_.pdf
- PASTOR HOMS, M. I. (2004). *Pedagogía museística: nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Ariel. Documento en línea. Recuperado el 20 de abril, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=PfVlc-iU2oC&pg=PA20&dq=educacion+patrimonial&hl=es&sa=X&ei=hOORT_3GK6eq2gWv7b2EBQ&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=educacion%20patrimonial&f=false
- PATIÑO L. B. (2011). La biblioteca virtual de museos. La biblioteca del Museo Nacional de Teatro: digitalización. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 10 de enero, 2013 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_.pdf
- PEARMAN, S. J. (2007). From lantern slides to slide libraries to Image collections. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 118-123). Maryland: Art Libraries Society of North America.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1998). Los grandes museos y sus problemas. En *Historia del arte y los bienes culturales*. Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- PERRAUD, F. (2003). Les catalogues de musées. En N. Picot (Dir.). *Arts en Bibliothèques* (pp. 125-131). París: du Cercle de la Librairie.
- PICOT, N. (Dir.) (2003). *Arts en Bibliothèques*. París: du Cercle de la Librairie.
- PIEDRAS, E. (2011). La encuesta nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales. En *Este país*, 2 junio. Documento en línea. Recuperado el 5 de junio, 2012, de: <http://estepais.com/site/?p=33814>
- POULOT, D. (2011). Museo y museología. Madrid: Abada.
- RAMÍREZ RIVERA, J. B. (2012). Importancia de la imagen corporativa para los museos universitarios de México. En L. F. Rico Mansard, B.T. Abraham Jalil y E. Macedo de la Concha (Coords.). *Museos universitarios de México: memorias y reflexiones* (pp. 141-166). México: UNAM.
- REYNOSO HAYNES, E. (2012). Públicos en los museos de ciencia de la UNAM. En L. F. Rico Mansard, B.T. Abraham Jalil y E. Macedo de la Concha (Coords.). *Museos universitarios de México: memorias y reflexiones* (pp.100-130). México: UNAM.
- RICO, J. C. (1999). *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. España: Sílex. Documento en línea. Recuperado el 25 de enero, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=QH90_9zxSy8C&printsec=frontcover&dq=arquitectura+museos&hl=es&sa=X&ei=0L8ZT9HiBKaNsqL9s9jfCw&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=arquitectura%20museos&f=false
- RICO, J. C. (2006). *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex. Documento en línea. Recuperado el 29 de febrero, 2012, de: <http://books.google.com.mx/books?id=2A679PVK7xYC&printsec=frontcover&dq=museograf%C3%ADa&hl=es&sa=X&ei=-r5OT9OiOKqsQKGs50j&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=museograf%C3%ADa&f=false>
- RICO MANSARD, L. F. (2012). Patrimonio y museos universitarios: nuevas miradas, mayores alcances. L. F. Rico Mansard, B.T. Abraham Jalil y E. Macedo de la Concha (Coords.). *Museos universitarios de México: memorias y reflexiones* (pp. 267-283). México: UNAM. (2012).
- ROBERT, M. S. Foreword. En B. Callery (Ed.) (2004). *Collaborative access to virtual museum collection information: seeing through the walls* (pp.xi-xv). New York: Haworth Information.
- ROBLES REINALDOS, G. (2010). *Investigación artística: propuestas de entorno y participación. IVAC y tiempos de acción paralela*. Madrid: Vision Libros. Documento en línea. Recuperado el 16 de abril, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=QyRdBj2mwJMC&printsec=frontcover&dq=INVESTIGACI%C3%93N+ART%C3%8DSTICA+Gerardo+Robles+Reinaldos&hl=es&sa=X&ei=N-xZUZeLHOP72QWB7YHgCw&ved=0CC0Q6AEwAA>
- ROMÁN ALVARADO, A. Y. (2012). Museo como red de conocimiento. En L. F. Rico Mansard, B.T. Abraham Jalil y E. Macedo de la Concha (Coords.). *Museos universitarios de México: memorias y reflexiones* (pp. 363-372). México: UNAM.
- ROMINSKI, B. (2007). Ephemera in the San Francisco Museum of Modern Art Research Library. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 134-137). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- ROSERAS CARCERO, E. (Coord.) (2008). *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo*. Gijón: TREA.

- ROSERAS CARCERO, E. (2011). La gestión del patrimonio artístico documental en el Centro de Documentación de Artium. En *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 101. Documento en línea. Recuperado el 10 de febrero, 2013 de: http://www.aab.es/aab/images/stories/Boletin/101/3_elena_roseras_carcedo.pdf
- SABATÉ NAVARRO, M. y GORT RIERA, R. (2012). Museo y comunidad: un museo para todos los públicos. Gijón: TREA.
- SALVAT MARTINERY, G. y SERRANO MARÍN, V. (2011). *La revolución digital y la sociedad de la información*. México: Comunicación Social. Documento en línea. Recuperado el 2 de octubre, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=EqkmWOV5QbAC&printsec=frontcover&dq=la+revolucion+digital+salvat&source=bl&ots=okyDh-r-vv&sig=skdDcY9PDIYhon9B1KQnRqL197Y&hl=es&sa=X&ei=BNozUOG8JueH8AGe2IGQAQ&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=la%20revolucion%20digital%20salvat&f=false>
- SAN CORNELIO, G. (Coord.) (2010). *Exploraciones creativas: prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Documento en línea. Recuperado el 10 de diciembre, 2011 de: <http://books.google.es/books?id=PPS3oJ5t0O8C&printsec=frontcover&dq=Exploraciones+creativas:+pr%C3%A1cticas+art%C3%ADsticas+y+culturales+de+los+nuevos+medios&hl=es&sa=X&ei=nDB4UbyRBKPq2qXiooHwBQ&ved=0CDYQ6AEwAA>
- SÁNCHEZ LUNA, B. E. (2009). Catalogación de materiales audiovisuales. En: *Seminario sobre catalogación y Desarrollo de Colecciones en Bibliotecas Públicas*. Pachuca, Hidalgo, 2 y 3 de julio. Documento en línea. Recuperado el 4 de diciembre, 2009 de: <http://dgb.conaculta.gob.mx/presentaciones/blancaestelasanchezluna.pdf>
- SANTACANA, M., Serrat J. y ANTOLÍ, N. (Coords.) (2007). *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel. Documento en línea. Recuperado el 1 de febrero, 2012 de: <http://books.google.com.mx/books?id=bOJpftLRSiMC&printsec=frontcover&dq=museograf%C3%ADa&hl=es&sa=X&ei=UeBPT9mZFtGDsgL-n7m8Dq&ved=0CDkQ6AEwAQ#v=onepage&q=museograf%C3%ADa&f=false>
- SANTAMARINA, C. (2011). *Proyectos de digitalización: gestión, metadatos y control de calidad*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Unidad de Coordinación de Bibliotecas. Documento en línea. Recuperado el 18 de noviembre, 2012 de: http://digital.csic.es/bitstream/10261/34883/1/Proyectos%20digitalizaci%C3%B3n_2011.pdf
- SCHLOSSER, J. (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid: Akal. Documento en línea. Recuperado el 25 de agosto, 2013, de: http://books.google.com.mx/books?id=GTCcuK5U8BEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- SCHNAPP, A. (2003) ¿Bibliothèque ou musée? En N. Picot (Dir.). *Arts en Bibliothèques* (pp. 9-11). París: du Cercle de la Librairie
- SECKELSON, L. (2007). Reader services and reference in Large Art Museum Libraries. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 17-22). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- SENSO, J. A. y ROSA DE LA PIÑEIRO, J. A. (2003?). *Evolución del Dublin Core Metadata Initiative*. Documento en línea. Recuperado el 18 de noviembre, 2012 de: www.ugr.es/~jsenso/curriculum/dcmi.pdf
- SILIÓ, T. (2005). Fundamentos tecnológicos del acceso abierto: Open Archives Initiative y Open Archival Information System. *El profesional de la Información*, 5. Documento en línea. Recuperado el 6 de octubre de 2012, de: <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2005/septiembre/8.pdf>

- STARR, D. A. (2007). Cataloging in the Art Museum Library. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 61-65). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- SYLVESTER, K. (2008). The role of museums. En Kemp, R. L. y M. Trotta. (Eds.). *Museums, libraries and urban vitality: a handbook* (pp. 12-21). Jefferson: McFarland.
- TATARKIEWICZ, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TORRES, VARGAS, G. A. (2005). *La biblioteca digital*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. Documento en línea. Recuperado el 26 de septiembre, 2012 de: http://books.google.com.mx/books?id=8RHqMeOsIK0C&printsec=frontcover&dq=digital&source=bl&ots=z2Slz8MGAI&sig=1d9d_zxu-rG6qJO1rWfby9suoHU&hl=es&sa=X&ei=MUjhUKGbEpClqwGwqID4CQ&ved=0CEkQ6AEwBg#v=onepage&q=digital&f=false
- TOYAMA, Ch. (2007). Cataloging in merged library and museum environment. En J. Benedetti (Ed.). *Art Museum Libraries and Librarianship* (pp. 76-80). Maryland: Art Libraries Society of North America.
- UNESCO (2006?). *Salvaguardando el patrimonio documental de la humanidad: Memory of the World*. México: Universidad de Colima.
- VALLE FLOREZ, R. E. (2007). Educación y arte contemporáneo: ¿Nuevas presencias? el museo se hace eco de la diversidad. En R. Calaf, O. Fontal y R. E. Valle (Coord.). *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad* (pp. 83-102). Gijón: Trea.
- VAN UFFELEN, C. (2010). *Museos. Arquitectura*. Alemania: Van Uffelen.
- VILLASEÑOR, R. I. (2011). El usuario 2.0 de información. En *Primeras Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: nuevos medios y nuevos públicos*. Madrid: Ministerio de educación, Cultura y Deporte. Documento en línea. Recuperado el 21 de enero, 2012 de: http://www.mcu.es/museos/docs/Primeras_Jornadas_.pdf
- VOUTSSÁS MÁRQUEZ, J. (2006). *Bibliotecas y publicaciones digitales*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. Documento en línea. Recuperado el 10 de octubre, 2012 de: http://132.248.242.3/~publica/archivos/libros/bibliotecas_y_publicaciones_digitales.pdf
- WITKER, R. (2001). *Los museos*. México: CONACULTA.
- YARROW, A., CLUBB, B. y DRAPPER, J. L. (2009). Bibliotecas públicas. Archivos y museos: tendencias de colaboración y cooperación. En *IFLA Professional Reports*, 113. Documento en línea. Recuperado el 16 de noviembre, 2012 de: <http://www.ifla.org/files/assets/public-libraries/publications/prof-report-108/113-es.pdf>