

La economía del arte

Danielle Bischof¹

La opinión pública sostiene dos puntos de vista distintos e incoherentes acerca de la relación entre el arte y el dinero. Se tiene la idea de que la negociación comercial destruye el arte y que el mercado solo produce obras de mala calidad para complacer a las masas. Al mismo tiempo, las mismas personas defienden una opinión opuesta sobre la relación entre arte y dinero. Argumentan que el Estado tiene la obligación absoluta de apoyar financieramente a las artes. El Estado debe conceder subsidios a teatros y museos y a otras instituciones artísticas para que puedan subsistir sin recurrir al mercado. Argumentan que hay personas que no tienen dinero y tiempo para visitar galerías de arte y museos. Por esta razón es que el Estado tiene el deber con las personas, argumentan ellos, de encontrar el dinero (podría ser de impuestos), para pagar las obras de arte. Cuando las obras públicas son develadas, todos ganan: los artistas, por adquirir contratos prestigiosos del gobierno; las personas, por ganar acceso a arte hermoso; y los gobiernos, por fomentar los logros estéticos en el corazón de la civilización.

Otra prueba de una conexión positiva entre arte y dinero es la convicción de que las inversiones en arte rinden una muy elevada rentabilidad. Este enfoque ha sido reforzado por los altísimos precios pagados por algunas pinturas en subastas, como el *Retrato del Doctor Gachet* de Van Gogh, vendido en 1990 por 82.5 millones de dólares. La crisis del mercado tras 1990 no afectó demasiado la convicción de que adquirir arte es indudablemente una buena inversión financiera. Independientemente del punto de vista que se adopte, se sigue en todo caso que dinero y arte están estrechamente vinculados. Esto ha sido subrayado por economistas académicos desde hace mucho tiempo, pero la economía del arte o economía

¹ dbischof@ufm.edu Universidad Francisco Marroquín

de la cultura sólo recientemente se han convertido en disciplinas con un campo de acción propio.

Para contextualizar un poco, la moderna economía del arte nació en 1966, con la publicación de *Performing arts: The economic dilemma*, de William Baumol (un economista que al mismo tiempo es artista) y William Bowen. Ambos plantearon la idea de que las artes actuadas (la ópera, el teatro, el ballet y los conciertos) se hallan sujetas a costes continuamente crecientes.² La razón, en su opinión, radica en que la productividad de la actuación artística es más o menos constante, mientras que los salarios que han de pagarse a los artistas y personal cercano deberán aumentar a la misma tasa registrada por las retribuciones de todos los demás empleados. Estos costes continuamente crecientes no pueden ser sufragados por unos incrementos de precios correspondientes. Como consecuencia, las artes actuadas solo pueden sobrevivir si los subsidios públicos aumentan sin cesar. Esta "enfermedad de los costes" de las artes actuadas, tal como fue denominada, fue mejorada después de investigaciones posteriores, pero señaló una importante característica económica de las actuaciones en vivo.

La economía del arte tal como existe hoy no se halla limitada a la relación entre cultura y economía. De forma más general, es una parte del análisis económico del comportamiento humano, que aplica el pensamiento económico a todo el ámbito social, incluidos el medio ambiente natural, la política (elección pública), el delito, la familia, la historia, el derecho y también el arte.

En los últimos años, la economía del arte ha experimentado un rápido desarrollo institucional. Actualmente, hay economistas en todo el mundo que realizan investigaciones teóricas y empíricas sobre el tema. Han fundado una asociación profesional (Association for Cultural Economics International), y existen asimismo diversas publicaciones profesionales, siendo la

² Frey, La Caixa, Barcelona, 2000: 12

más importante el Journal of Cultural Economics. En contraste con otras áreas de la economía, los investigadores dominantes son europeos, y no norteamericanos. Diversos libros brindan un panorama del campo de investigación. Uno de ellos fue el libro de Bruno S. Frey y Werner Pommerehne *Muses and markets: Explorations in the economics of art*, traducido al italiano, alemán, francés, japonés y gallego, que presenta un estudio más amplio de las relaciones entre el arte y la ciencia económica.

El ámbito de la economía del arte se ha vuelto tan extenso que es imposible dar cuenta ni siquiera de sus partes más importantes en un solo ensayo. Con el propósito de dar una idea sobre su contenido me limitaré a algunos puntos sobre la relación entre arte y mercado, la renta de los artistas, la inversión en arte y el apoyo público e intervención estatal a las artes. La mayoría de las personas cree que el mercado solo satisface las preferencias de las masas. Esta es una idea equivocada. El mercado es una institución que no provee para la mayoría, sino que lo que cuenta es la disposición a pagar, y no simplemente el aspecto cuantitativo de las preferencias. Por ello, un mercado puede satisfacer tanto las preferencias de una elite como las de las masas.

Se encuentran dos casos extremos:

a) El mercado responde a los deseos de los expertos en arte que están dispuestos a pagar un precio muy elevado por un arte de alta calidad. Que esto es así se puede comprobar fácilmente en el mercado de libros, donde se publican amplias ediciones de libros sobre arte especializados (y por lo tanto caros). No es verdad que solo se produzcan libros para gustos masivos: más bien, lo cierto es lo contrario.

b) Al mismo tiempo, el mercado es capaz de proveer bienes artísticos para un vasto número de compradores. El que esto sea arte de mala calidad es una cuestión discutible. A veces lo es, pero el "arte popular" no ha sido aún reconocido por quienes se consideran expertos. Un ejemplo es *La flauta mágica* de Mozart, que fue representada por vez primera en un teatro

“popular” de ópera en un suburbio vienes, y que hoy es, por supuesto, considerada una de las mejores operas jamás compuesta. Otra idea compartida por una amplia mayoría de la población es que los artistas son por regla general muy pobres y que resulta virtualmente imposible vivir cómodamente siendo un artista.³

Para probar si esto es verdad en la práctica, consideremos primero el ingreso medio de los artistas y después el ingreso de algunos artistas excepcionales. Para establecer la renta media de los artistas a través de un artista representativo es necesario definir qué es un artista. Hay varias opciones, como el tiempo dedicado a actividades artísticas, la proporción del ingreso obtenido mediante tales actividades, la reputación de artista entre el público o entre otros artistas, la calidad del arte producido en opinión de los expertos culturales, la participación en organizaciones artísticas, la educación profesional en tanto que artista y la autoevaluación subjetiva como artista. Por ejemplo, si una persona ha estudiado para cantante de ópera, pero nunca consigue ser contratada como cantante en un teatro lirico o en cualquier otro lugar, entonces su renta derivada del arte es muy baja o incluso nula.

Uno de los estudios más detallados sobre los ingresos de los artistas fue llevado a cabo en Estados Unidos en 1979, donde se considera artista a cualquiera que haya trabajado como tal en un periodo reciente de referencia. Las cifras revelan que un artista así definido gana \$11,400 por año en promedio, mientras que todos los demás miembros de la población ocupada ganaron como media \$12,200. Los artistas tienen una renta algo inferior, pero la diferencia no es tan abultada como muchos habrían esperado. Si estas cifras de ingresos se corrigen por las diferencias en educación, sexo, raza, edad y ubicación regional, el “castigo” que pagan los artistas es de aproximadamente un 10% anual. Además, si se tiene en cuenta que en muchos casos los artistas requieren más tiempo para alcanzar una renta muy grande, la brecha resulta incluso menor. Cuando se considera el ingreso de toda una vida, los artistas ganan en

³ Frey, La Caixa, Barcelona, 2000: 22

promedio solo un 3% menos que los demás receptores de rentas. Las cifras demuestran que eso de los "artistas hambrientos" es más un mito que una realidad.

Los datos sobre ingresos solo revelan una parte de la posición material de los artistas. La renta varía acentuadamente entre los artistas individuales: algunos gozan de ingresos altos y otros tienen una renta muy reducida. Asimismo, la remuneración tiende a ser muy irregular, es decir, cuando se vende un cuadro se percibe una gran suma de dinero, pero pueden pasar meses antes de que sobrevenga un acontecimiento tan afortunado. La retribución también es irregular para los artistas que son contratados para actuaciones concretas o todo lo más durante una temporada, y esto es la regla más que la excepción.

Debe ser admitido también que los artistas afrontan un riesgo de paro particularmente elevado. En algunas profesiones artísticas, como la danza, el desempleo es rampante. Esto induce además a numerosas personas con preparación artística a abandonar su profesión por completo. Como resultado de todos estos incidentes, numerosos artistas son incapaces o al menos no están dispuestos a ganar un ingreso suficiente en su profesión definida estrictamente. Rectifican su renta especialmente merced a la enseñanza del arte o produciendo arte "comercial" que se vende, pero no se ajusta a su visión de la ejecución artística. Hay que añadir de inmediato que esta actuación es algo que afecta a muchísimas personas. Por ejemplo, son escasos los científicos que podrían lograr una renta suficiente solo gracias a la investigación, y por eso están dispuestos a trabajar en la docencia. Ahora miremos los ingresos de algunos artistas sobresalientes, empezando con los pintores.

Cuando la gente piensa en la renta de los artistas, muchos tienen en mente a Gauguin y Van Gogh, que vivieron en condiciones económicas miserables. Varios cuadros de Van Gogh se vendieron por docenas de millones de dólares en los años ochenta, pero él mismo solo pudo vender un cuadro en toda su vida. También es sabido que Gauguin tuvo que vivir pobremente para seguir su destino artístico. Pero entre los artistas celebres, Gauguin y Van Gogh son la

excepción y no la regla. Incluso cabría argumentar que su estilo económico de vida es tan bien recordado porque es muy diferente del de otros artistas elevados. Piénsese, por ejemplo, en Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, considerablemente apreciados por los gobernantes de su tiempo, y que cobraron salarios respetables. Rafael y Tiziano también gozaron de rentas copiosas y llevaron una vida de grandes señores: Rafael poseía un palacio y Tiziano vivió como un rico noble y fue nombrado conde por el emperador Carlos V. Pero ¿no es Rembrandt una excepción? Casi llegó a la bancarrota. Pero su desgraciada evolución financiera no tuvo nada que ver con su ingreso en tanto que artista. En realidad, ganó mucho dinero con sus pinturas, amasó una fortuna considerable, tenía una casa amplia y una colección de cuadros caros, y se casó con una mujer de familia noble (Saskia van Uylenburgh). Si perdió mucho dinero fue porque invirtió en un negocio arriesgado: acciones de empresas navieras.

La estrecha correspondencia entre ser un pintor afamado y recibir copiosos ingresos es aún más pronunciada en nuestros días, entre otras razones, por las mejores oportunidades económicas brindadas por ventajas colaterales como las reproducciones. Pablo Picasso, posiblemente el pintor más importante del siglo XX, dejó al morir en 1973 una fortuna equivalente a unos 220 millones de dólares de hoy. Era dueño de dos castillos, tres casas, activos financieros y una extraordinaria colección de arte. El patrimonio de Joseph Beuys fue estimado a su muerte, en 1986, en más de 40 millones de marcos alemanes.

Los escritores renombrados también se las han ingeniado para ganar un buen dinero. Shakespeare cobraba de tres fuentes: como actor, como dramaturgo, y como propietario parcial de algunos teatros. Su renta le permitió comprar tierras y casas en Londres y Stratford, y su vida en lo económico fue muy cómoda. Los dos principales escritores alemanes, Goethe y Schiller, tenían bastante dinero. Goethe era extremadamente astuto en la "explotación" de sus editores y recurrió incluso a las opciones cerradas: transmitía sus demandas de remuneración por una obra concreta en un sobre sellado, de manera que su editor se arriesgaba a perder los derechos de impresión si no ofertaba lo que Goethe esperaba cobrar,

y Goethe era plenamente consciente de su posición como autor de bestsellers. Goethe tenía la renta más alta de todos los contribuyentes de Weimar, con lo que vivió sin preocupaciones materiales. Es verdad que el joven Schiller fue pobre, pero una vez que llegó a ser conocido vivió cómodamente, aunque él siguió considerando que su existencia era proletaria, algo que solo parece cierto en comparación con la de su amigo Goethe, que vivía mucho mejor.

Mucha gente tiende a asociar los ingresos de un escritor con el tipo de narraciones que escribe. Un buen ejemplo es Charles Dickens, cuyo personaje Oliver Twist era tan paupérrimo que tenía que dormir entre ataúdes. En claro contraste, el propio Dickens gozo de una renta abultada que le permitió tener una casa con sirvientes y caballos, y al morir dejó una apreciable fortuna. Los autores marxistas gustan especialmente de proyectar una imagen proletaria y pobre. En la realidad esto no tiene por qué ser así. Un autor famoso como Bertolt Brecht explotó su valor de mercado plenamente, y consiguió así un ingreso elevado.

En lo que hace a los músicos, todos recordarán *Amadeus*, la película de Milos Forman, en la que se ve a Mozart arrojado tras su muerte a la tumba de un indigente. La cinta muestra claramente qué tan escaso era su dinero: todo el rato se ve obligado a buscar patrocinadores. En buena medida esta visión popular de la situación económica de Mozart es falsa, y revela lo que la perspectiva romántica del arte quiso ver, y no la realidad. Un examen atento de la vida de Mozart demuestra que ganó un ingreso aceptable. Sus tribulaciones financieras se debieron básicamente a que gastaba mucho dinero en juegos de azar, a los que era adicto. La renta de Mozart ciertamente no fue regular y se vio influida por las vueltas de la política y del ciclo económico, pero ciertamente pudo vivir bien con sus ingresos. Lo mismo es cierto para Beethoven, que dejó una cierta fortuna, lo que indica que no era un hombre pobre.

Se sabe también que los cantantes célebres ganan mucho dinero. El gran Caruso, por ejemplo, cobraba en su tiempo 200 millones de liras por actuación. Cuando murió, en 1921, dejó un patrimonio de unos 50,000 millones de liras. No es ningún secreto que directores de orquesta

como Karajan o Bernstein cosecharon sumas fabulosas tanto por sus actuaciones personales como por sus grabaciones en discos, televisión y videos.

El que los artistas que tienen una jerarquía desde la perspectiva de la historia artística son también, por regla general, muy bien pagados se debe al hecho de que al lado de la demanda del mercado está formado, en parte, por las mismas personas o por personas estrechamente relacionadas con ellas. La demanda del mercado no es una entidad abstracta, sino que está formada por individuos cuya disposición a pagar por el producto de un artista se acentúa cuando dicho producto es considerado de alta calidad. Tan pronto como esa evaluación es compartida por bastantes personas, el precio de la actuación o la producción de un artista sube. La evaluación compartida es, por supuesto, algo también necesario para establecer una jerarquía histórica comúnmente aceptada de un artista.

Se sigue que el ingreso de un artista permanece bajo, en tanto su importancia no sea reconocida. Esta es la razón por la cual pintores como Van Gogh o Gauguin vivieron tan miserablemente. Hay que agregar, de inmediato, que el sistema de evaluación alternativo y las academias oficiales de arte, tampoco reconocieron su grandeza artística. Si hubiesen vivido más tiempo habrían podido beneficiarse de su éxito artístico con rentas copiosas como sucedió con impresionistas tales como Renoir, Monet o Manet.

No es necesario subrayar que la afirmación contraria es falsa: es cierto que los artistas que ganan mucho dinero sean también artistas "buenos" conforme al criterio de la historia del arte. Hay abundantes posibilidades de obtener dinero en el mercado, y el grueso de tales actividades no tiene nada que ver con el arte.

Mucha gente está convencida de que comprar obras de arte es una excelente inversión desde el punto de vista financiero. En tiempos recientes, la mayoría de los bancos norteamericanos han apoyado esta opinión, y han sostenido que la inversión en arte es superior a otras formas

de inversión, por ejemplo, en deuda pública⁴. Es posible que se llegue a esta idea por la publicidad que han tenido las subastas de diversos cuadros impresionistas, en especial los de Van Gogh.

Pero el mercado del arte sufrió un colapso en 1991. Los precios internacionales del arte cayeron en ese año más del 40%. Es verdad que algunos cuadros han sido vendidos a precios muy altos, pero el mercado de subastas artísticas no se ha recuperado y los precios pagados son en promedio muy inferiores a los de finales de la década de 1980. Algunos compradores han padecido intensas pérdidas financieras. La visión ingenua según la cual la inversión en arte asegura beneficios económicos no tiene base alguna. Se han analizado unas 1,200 transacciones de compraventa de cuadros a lo largo de un periodo de 350 años. La tasa de rendimiento real fue en promedio del 1.5% anual, tomando en cuenta las apreciables comisiones que deben pagar tanto los compradores como vendedores. En comparación, la tasa de rendimiento real de las inversiones en activos financieros fue del 3%. Desde el punto de vista del puro beneficio financiero, entonces, la inversión en arte no es rentable y a largo plazo conlleva un coste de oportunidad financiero de aproximadamente un 1,5% anual. Además, las inversiones en arte afrontan un riesgo particularmente elevado: las pinturas pueden ser dañadas, robadas o falsificadas. Por añadidura, las variaciones en los precios son más profundas que en los mercados financieros: el rendimiento máximo registrado en el mercado del arte fue del 26% anual, y el mínimo del -19% anual. Sin embargo, para aquellos que les gusta el arte y cosechan un beneficio psíquico por poseerlo y contemplarlo, la inversión en arte sigue teniendo sentido. Un análisis de 28,000 ventas de obras de arte que pueden ser reproducidas, dio resultados similares. Los grabados de artistas modernos como Picasso, Chagall o Miró, durante un periodo en el que el mercado del arte estaba boyante, tuvieron una rentabilidad real del 1,5% anual.

⁴ James Heilburn y Charles M. Gray, Cambridge, Cambridge University Press, 1993: 45

En mercados competitivos, la tasa de rendimiento real global (ajustada según el riesgo) de todas las inversiones es la misma. Si una inversión reprodujera mayores rendimientos, habría inversiones adicionales que serían atraídas hacia ella y el precio inducido aumentaría, con lo que sus rendimientos volverían a ser iguales a los de las otras inversiones. En la medida en que la inversión en arte genera un beneficio psíquico, el rendimiento financiero debe ser en equilibrio menor que el cosechado allí donde no existe un beneficio psíquico añadido de este tipo. En algunos países, los mercados de arte no están abiertos y sufren abundantes restricciones (por ejemplo, algunas clases de arte no pueden ser explotadas como en el caso de Italia). Además, los impuestos pueden afectar de distinta manera las diversas formas de inversión. Invertir en arte es una excelente forma de inversión para quienes aman el arte, y derivan de su propiedad un beneficio psíquico sustancial. Abordaré ahora la cuestión de si el gobierno debe intervenir para ayudar económicamente a las artes y, en dado caso, cómo debería de hacerlo.

Algunos valores no tienen precio en el mercado. Muchas veces se ha afirmado que este "fallo del mercado" se aplica especialmente en el caso de las artes, y que la financiación del arte mediante transacciones de mercado ignora valores importantes atribuidos a las actividades artísticas: el valor de opción (los individuos aprecian el arte, no lo consumen en el presente pero quieren tenerlo disponible cuando deseen consumirlo); el valor de legado (puede que las generaciones actuales no se beneficien del arte pero aspiren a que las generaciones futuras tengan la posibilidad de hacerlo); el valor de prestigio (las instituciones artísticas célebres, como un teatro de la ópera o un museo, elevan el reconocimiento y la atención que se presta a una ciudad, una región o una nación); el valor educativo (el arte integra la educación fundamental de la población y contribuye a establecer un sentido de la identidad). Otros argumentos incluyen la razón de que no todos tienen el tiempo o los medios para visitar museos y apreciar arte, y por esta razón el gobierno, argumentan algunos, tiene el deber de pagar obras gratuitas de arte, aunque sea con impuestos. Cuando estas obras de arte finalmente se revelan, todos ganan: los artistas, por hacerse con contratos gubernamentales

de prestigio; las personas, para obtener acceso a bellas artes; los gobiernos, por patrocinar los tipos de logros estéticos nobles que se encuentran en el corazón de la civilización. En el mundo real, es más probable que los proyectos de arte público sean peripecias de Sísifo, en las que los ideales de verdad, belleza y democracia se aplastan rápidamente bajo montones de controversia. Desde al menos 1504, Leonardo da Vinci trató de usar su influencia para confinar a su rival, Miguel Ángel, con su obra maestra de David a una esquina tranquila de la Piazza della Signoria: el proceso de regalar esculturas al público en general ha brindado a los historiadores del arte la oportunidad de ver como se elabora esta cuestión: cómo el poder y la política gobiernan la creación del arte.⁵

Pero los “fallos del mercado” no constituyen razón suficiente para el apoyo público a las artes. Dichos fallos deben ser comparados con las distorsiones que se introducen cuando las autoridades intervienen en las artes. Puede que haya “fallos del Estado”, por ejemplo, en los incentivos creados para que los oferentes de arte satisfagan a los burócratas que reparten el dinero y no se preocupen por la calidad artística ni por el beneficio de los consumidores de arte. Muchos de los economistas de la cultura están convencidos que existen razones sólidas para la intervención estatal. Sin embargo, lo que más les preocupa es la forma que dicha intervención debería adoptar. Las ayudas directas son solo una posibilidad, y no la mejor en muchos casos. Tiende a sustituir la demanda de los consumidores de arte por los valores defendidos por los políticos y los funcionarios públicos. Existen alternativas para apoyar el arte que respetan las preferencias culturales de los individuos.

Una manera de ayudar a la cultura en la que los gobiernos no intervienen directamente es la posibilidad de efectuar donaciones a las artes que sean deducibles de impuestos. Esto rebaja el coste para los donantes, sean personas particulares o empresas. Con un tipo impositivo marginal del 50%, el coste de la donación se reduce a la mitad. Cuando el tipo marginal

⁵ Arn Jackson, *6 esculturas que sacudieron a los críticos y el arte público*, artsy.com, consultado el 8 de agosto, 2018.

máximo es del 70% (que rige para las personas de varios países), el coste de la donación se reduce al 30%. Aunque el poder político ya no afecta a la oferta del arte, el sistema de deducciones fiscales plantea una distorsión de otro tipo. Ahora, los suministradores de arte tienen un incentivo para ajustar su oferta a los deseos de los donantes potenciales y para comprometer con frecuencia recursos sustanciales a la atracción de donantes.

El bono artístico constituye un sistema ingenioso que elude las distorsiones mencionadas y deja el poder de decidir la producción de arte en manos de los individuos. En este esquema cada ciudadano recibe anualmente un bono que puede ser entregado a la institución o actividad artística que más le guste. El consumidor obtiene así una rebaja en el precio y la institución receptora obtiene ayudas estatales en función del número de bonos que haya acumulado. La única decisión política es la selección de las instituciones culturales en donde pueden emplearse los bonos (por ejemplo, en la ópera, pero no en el circo). Los bonos de arte presentan dos ventajas principales sobre las otras formas de ayuda:

1. Los oferentes de actividades culturales tienen un incentivo para producir un arte que complazca a los consumidores potenciales. Esto no quiere decir que se produzca un arte malo, como vimos antes. Más bien, motiva a los oferentes de arte para presentar programas culturales atractivos al menor coste posible. Con los bonos, la reducción de los costes y el incremento en los ingresos benefician directamente a los oferentes de arte. Esto no sucede así en un sistema de ayudas públicas directas, porque una bajada de costes o subida de ingresos significa que el subsidio se reduce como consecuencia de ello, es decir: tales circunstancias proporcionan un beneficio neto pequeño o nulo para el oferente de arte. Los estudios empíricos han demostrado que muchas instituciones artísticas, tales como teatros líricos, salas de teatro y museos, que se mantienen básicamente a merced de transferencias públicas directas, se manejan de forma bastante ineficiente. Un cambio al sistema de bonos aportaría beneficios importantes a las artes porque impulsaría una producción más eficiente.

2. Una segunda ventaja de los bonos artísticos es que probablemente estimularían el interés por la cultura entre la población en general. Como han conseguido un “billete” (o al menos un descuento sustancioso) para asistir a una actividad cultural, están motivados a gastarlo con ese objetivo.

Otro tema de interés es la cultura de criptomonedas y su incursión en el mundo del arte. Recientemente, una noticia publicada en el *New York Times*, mostraba como hay artistas interesados en las criptomonedas. Kevin Abosch, por ejemplo. Abosch es un artista de 48 años, conceptual y fotógrafo irlandés que vive en Nueva York y está interesado en la cadena de bloques (blockchain, en inglés). La extraña cultura que rodea a las criptomonedas se abre paso en el mundo del arte, en obras que exploran el valor, la descentralización, y el nivel de expectativa que encierra el dinero electrónico. Una de sus fotografías, titulada *Papa #345*, provocó titulares después de que fue vendida en el 2015 por un millón de euros a un empresario europeo. Él dice que el enfoque cambia del valor artístico al valor monetario de la obra y que, para la mayoría de los artistas, el arte es una extensión del artista, y que llega un punto en el que el artista mismo se empieza a sentir como mercancía. Para poder controlar eso, dice él, comenzó a pensar en sí mismo como moneda y recurrió a la cadena de bloques, que registra una serie de transacciones a través de una red abierta de computadoras. La cadena de bloques Ethereum permite que los programadores creen fichas virtuales, que pueden ser transferidas entre usuarios. Abosch creó 10 millones de fichas. Pero él no solamente quería crear esos 10 millones de obras de arte virtual; también quería que estuvieran conectadas a su cuerpo. Así que hizo que le sacaran seis ampollas de sangre. Impuso la dirección del contrato—una serie de números y letras que indican donde viven las fichas en la cadena de bloques—sobre cien piezas de papel, con un sello en sangre. Llamó al proyecto *IAMA Coin*. Las obras de Abosch—y la forma en que son compradas y vendidas—capturan parte de la extraña filosofía del mundo de las criptomonedas: un ex ejecutivo de tecnología pagó hace poco una cantidad mayor al precio de un Lamborghini real por una

escultura neón que hizo Abosch de una dirección de cadena de bloques que simboliza Lamborghini.

La obra YELLOW LAMBO es una referencia a una broma medio en serio de la comunidad de las criptomonedas acerca de usar ganancia para comprar Lamborghini. Abosch creó otra ficha, YLAMBO, y convirtió su dirección en una escultura en luz neón amarilla. Fue vendida en US\$400 mil en una feria de arte en San Francisco al ex director de Skype. “Uno conoce gente en el mundo de las criptomonedas que le lanza millones a monedas que no tienen ningún respaldo, pero no entienden cómo es que una obra de arte tiene algún valor” --dijo Abosch-- “Luego conoces gente en el mundo del arte que no entiende por qué invertiría uno en dinero en arte que no tiene una manifestación física. Ahí es donde se vuelve emocionante para mí”⁶. Esto es un ejemplo de cómo la cultura de la criptomoneda se abre paso en el mundo del arte.

En este artículo me he propuesto demostrar que existe una conexión estrecha entre el arte, el dinero y la libertad, y que esta relación puede ser provechosamente analizada desde el punto de vista de la ciencia económica moderna. He podido demostrar que la economía del arte es capaz de aportar contribuciones que no son ni de lejos triviales. He argumentado que el mercado puede producir arte de alta calidad, y que esto se refleja en los ingresos de los artistas encumbrados, que son normalmente abultados. Se ha visto como para aquellos que aprecien el arte, la inversión en arte es perfectamente racional. Este artículo intentó también probar que la economía de la cultura puede plantear ideas originales, en especial sobre la forma de ayudar a la cultura. Los bonos artísticos representan una vía completamente novedosa de apoyo público que respeta las preferencias culturales de los ciudadanos: reduce el coste de la producción artística, confiere a los oferentes de arte un incentivo para atender a las preferencias culturales individuales y conduce a un mayor compromiso de la población

⁶ Haigney, Sophie, “Cultura de criptomonedas se abre paso en el mundo del arte”, en *New York Times*, New York, 2018.

con las artes; así como también el uso de las criptomonedas y su incursión en el mundo del arte.

Bibliografía:

Libros:

Frey, Bruno S., *La economía del arte*, La Caixa, Barcelona, 2000.

Heilburn, James y Gray, Charles M., *The economics of art and culture. An American perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Artículos de prensa:

Haigney, Sophie, "Cultura de criptomonedas se abre paso en el mundo del arte", en *New York Times*, New York, 2018.

Páginas web:

Arn Jackson, *6 esculturas que sacudieron a los críticos y el arte público*, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-6-sculptures-rattled-critics-shook-public?utm_medium=facebook&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial,

consultado el 8 de agosto de 2018.