

Reflexiones sobre inteligencia artificial, mercado laboral y artes¹²

Resumen

Toda nueva tecnología lo suficientemente disruptiva altera el comportamiento de las estructuras sociales, entre ellas, la económica. Con el avance en la democratización del acceso de la inteligencia artificial, se ha especulado acerca del devenir de una gama de ocupaciones, vaticinando desplazamientos, así como la creación de nuevos oficios. De la misma forma, se ha argumentado que trabajos que impliquen análisis, reflexión y criterio se verían menos expuestos ante la inteligencia artificial. Sin embargo, se ha empezado a difundir imágenes, poemas, canciones, películas, etc. generadas por inteligencia artificial, lo que restaría al argumento sobre lo infranqueable de las actividades artísticas para la inteligencia artificial. En este ensayo reflexionamos sobre el significado de la inteligencia artificial en el mercado laboral de las artes. Para tal objetivo, primero comprendemos el funcionamiento de la inteligencia artificial, lo que nos lleva a concluir que lo realizado por estas inteligencias artificiales siempre son resultado de la intencionalidad de un agente tercero. Es de esta forma, que no otorgamos agencia a las inteligencias artificiales, sino que comprendemos que debemos analizar el cambio en las relaciones entre los agentes presentes en el mercado laboral de las artes. De esta forma, a continuación, se estudia los actuales comportamientos de la oferta y demanda laboral de este mercado. Con esta caracterización nos es posible plantear hipótesis sobre el devenir de este mercado ante la penetración de la inteligencia artificial.

Palabras Clave

Arte, mercado laboral, autonomía, inteligencia artificial, Perú

Código JEL

Z11, J00, O33

¹ Claudia Abigail Linares Cano (alinaresc@pucp.edu.pe). ORCID: 0009-0001-5679-5063.

² Agradezco profundamente a mis colegas y amigos Leandro Visalot Martínez (leandro.visalot.m@uni.pe) y María Mesías Sevilla (maria.mesias.s@uni.pe). Este ensayo se ha alimentado de manera decisiva de las conversaciones que hemos sostenido. Particularmente, la noción de suplemento y complemento usada para explicar el comportamiento de las empresas, así como la estructura del documento nació de los comentarios de Leandro. Sé que continuaremos realizando proyectos en conjunto.

ChatGPT³ irrumpió al mundo en 2022: su irrestricto manejo temático vaticinó el fin de múltiples empleos y el surgimiento o auge de otros asociados al desarrollo de inteligencias artificiales, escritura de *prompts*, y mantenimiento altamente especializado.

A partir de ello, ha surgido controversia sobre si la destrucción de posiciones laborales vendrá aparejada de la creación de un número y calidad de plazas laborales equivalentes o mejores a las existentes (Acemoglu & Johnson, 2023). O, quizás, países con antecedentes de dualismo estructural se verán enfrentados a una mayor cantidad de autoempleados para quienes se verán clausuradas sus prestaciones sociales (Cazzaniga et al., 2024).

¿Qué sectores o empleos estarían blindados de la menor demanda de empleo por incrementos en productividades⁴? Depende de cómo funciona la tecnología desafiante (Acemoglu & Johnson, 2023). En el caso de los modelos de procesamiento de lenguaje natural (PLN o NLP, por sus siglas en inglés), básicamente, otorgan respuestas, mayormente coherentes, debido a que calcula probabilidades de qué palabra es la que continúa a la expresión ingresada. La palabra con mayor probabilidad, según la información con la que fue entrenada, será la que ingrese a continuación. Carecen de intencionalidad o criterio, utilizan probabilidades⁵ y, eventualmente, la plausibilidad de la forma de sus respuestas se acompaña de “alucinaciones”.

En este sentido, la mayoría, si no todas, de las disciplinas asociadas a la reflexión, el análisis, la creatividad, etc. permanecería en el dominio humano, por lo pronto. Los PLN pueden reproducir y combinar, pero siempre a solicitud de un agente humano con una intención, inquietud o necesidad.

Así, a pesar de que han proliferado inteligencias artificiales específicas capaces de crear imágenes a partir de comandos de texto como DALL-E o Midjourney, música en Suno AI o Udio, el mismo Gemini AI y otros PLN siendo funcionales para crear guiones, libros, poemas, etc., detrás de su código, su entrenamiento, la información de la que se alimentan y la solicitud se encuentra el artista-humano. En consecuencia, la inteligencia artificial se presenta como una herramienta más entre otras disruptivas que han surgido a lo largo de la historia. Como ellas, la inteligencia artificial aplicada a las artes levanta una serie de cuestionamientos: cambios en el proceso creativo, el desplazamiento de los artistas de los mercados laborales, la aceptación de los espectadores y consumidores de productos producidos por inteligencias artificiales, de quién es la propiedad intelectual, entre otros.

Actualmente, es difícil considerar que una máquina pueda conmovernos, rivalizar con la creación artística, movilizar espíritus porque subyace siempre lo humano. Esto aun cuando en la *website* de Ai-Da⁶, un robot humanoide basado en inteligencia artificial que realiza arte, al responder si lo que realiza es arte argumenta:

³ Este *chatbot* destaca entre otros ya implementados por su capacidad de considerar el contexto en las interacciones que sostiene para ofrecer respuestas estructuradas en un lenguaje natural.

⁴ No necesariamente acompañado de mejores retribuciones al segmento laboral. Esto depende del balance de fuerzas entre los factores de producción: bien puede significar aumentos salariales o bien menores costos para la empresa al contratar menos, pero obtener igual o mejor producción.

⁵ La presentación que hace de ChatGPT de sí mismo: “Mi “cerebro” se basa en redes neuronales profundas, entrenadas con una vasta cantidad de texto para captar patrones en cómo se usa el lenguaje”.

⁶ Visitar el siguiente link: <https://www.ai-darobot.com/>

Today, a dominant mind-set is that of humanism, where art is an entirely human affair, stemming from human agency. However, current thinking suggests we are edging away from humanism, into a time where machines and algorithms influence our behaviour to a point where our ‘agency’ isn’t just our own. It is starting to get outsourced to the decisions and suggestions of algorithms, and complete human autonomy starts to look less robust (Ai-Da Robot, s. f.).

Es decir, la integración bilateral entre tecnología y biología demostraría que nos alimentamos mutuamente para crear, entonces, la creación de robots o inteligencias artificiales no sería menos original o creativa. Sin embargo, el detalle, como ya hemos reiterado, es la ausencia de intencionalidad de la creación, de autonomía con la que sí cuenta un artista humano. Es probable que pueda ser creativo y artístico e incluso conmover los productos de inteligencias artificiales, pero no son su propósito, sino que son las herramientas para el propósito de un tercero con intención.

Por lo tanto, cuando nos preguntamos por las repercusiones que pueda tener la inteligencia artificial en el mercado laboral de las artes, la pregunta no es si la inteligencia artificial, como agente autónomo, va a reemplazar a los artistas. En cambio, la pregunta es cómo su uso por parte de los principales actores involucrados en este mercado (artistas, empresarios, consumidores y gobierno) afectará la empleabilidad, la distribución de los beneficios y las relaciones de poder en el sector.

Para responder estas interrogantes, primero, requerimos comprender cómo funciona el mercado laboral de las artes; después, comprendidas sus lógicas de funcionamiento, podremos dar conjeturas plausibles de sus comportamientos una vez introducida la inteligencia artificial como variable exógena al modelo; finalmente, compartiremos nuestras reflexiones.

1. Estructura del mercado laboral de las artes

En este primer apartado, delinearemos las características del mercado laboral de las artes. Para ello, se partirá de un análisis de la oferta y demanda laboral.

1.1. Oferta laboral en las artes⁷

El funcionamiento de los mercados laborales, en general, es complejo. Los ajustes entre oferta y demanda que predice la teoría para mercados de bienes y servicios regulares no se aplican cuando la “mercancía” en cuestión es la fuerza de trabajo (Figueroa, 1993).

Existen algunas particularidades de estos mercados que nos son relevantes para la presente sección. A saber, un mercado laboral, tal como lo entendemos, funciona siempre que exista una masa humana dispuesta, voluntaria o irremediablemente, a transar el resultado o producto de su fuerza laboral en conjunción con otros factores de producción por un precio. Este puede ser mediante remuneración, salario, sueldo, etc.

Ese contingente de potenciales trabajadores asigna su tiempo disponible, el que resta tras haber cubierto sus necesidades vitales. En este sentido, puede tomar su tiempo para el trabajo que tiene un aporte negativo a su utilidad, pero positivo de manera indirecta mediante el ingreso monetario que le permitirá consumir; o, tomar su tiempo para el ocio, que en parte puede ser disfrutado por el ingreso monetario obtenido del trabajo.

⁷ Consultar Mincul (2024) para el caso peruano.

Así, estas son las dos principales características de un mercado laboral: una masa contingente que se ve en la necesidad de ofrecer su fuerza de trabajo ante la carencia de otros factores de producción⁸ y la penalización que sienten por realizar trabajo frente a la búsqueda de tiempo para el ocio. Para el mercado de las artes, se han postulado principios operantes, cuanto menos, divergentes.

Por un lado, existe un exceso de oferta sistemática que podría considerarse un patrón típico del mercado de trabajo. Esto en cuanto la oferta de trabajo no se produce a demanda de los empleadores, sino que la “producción” de personas (crecimiento demográfico), a lo largo de la historia, ha dependido más de epidemias, productividad agraria, patrones socioculturales y políticas de salud reproductiva (North, 1984) que de los análisis costo-beneficio de los agentes individuales (Becker, 1993)⁹.

Como mercado laboral en conjunto, es estructuralmente cierto que existe una oferta superior a la demanda, pero este stock fluye entre los sectores económicos a razón de las retribuciones ofrecidas, sujeto a otras condiciones subyacentes a cada individuo (educación, edad, experiencia, etc). En cambio, los artistas presentan elasticidades respecto del ingreso muy pequeñas, por lo que, al interior del sector artístico, debido a su baja elasticidad, se observa un exceso de oferta.

Existen varias razones detrás de esta pequeña elasticidad respecto a la contraprestación monetaria. La que fundamentalmente se ha argumentado es la especial naturaleza del artista: la de querer expresarse, volcar su ser en su creación, dedicar su tiempo al arte por el arte mismo (*art for art's sake*) y no como medio para obtener sustento. Así, en su función de utilidad, el trabajo, incluso mal remunerado, no está penalizado siempre que esté abocado a la realización de su arte, en detrimento de bienes de consumo o el ocio (Throsby, 1994). Las ganancias no monetarias complementan e incluso sustituyen las monetarias.

Aunque los artistas sí actúan bajo las normas clásicas de los mercados laborales en los trabajos de los que se proveen para su sustento: es decir, en las actividades no artísticas de las que obtienen sus ingresos presentan una mayor elasticidad de la oferta. A su vez, si el trabajo artístico empieza a proveerles de mayores ingresos o se estabiliza su posición como artistas, dedican aún más tiempo a esta actividad (Throsby, 1994), la que, no obstante, no abandonan incluso cuando el trabajo deja de ser remunerado. Las decisiones laborales están influenciadas por razones no pecuniarias.

De aquí se derivan dos características más del artista-trabajador. La multifuncionalidad y la autonomía. La primera refiere a la necesidad casi intrínseca de los artistas de recurrirse a través de múltiples trabajos para poder continuar ocupando su tiempo, con frecuencia mal pagado o sin pagar, dedicado al arte. Los artistas no solo ocupan oficios no artísticos, sino que también ocupan la mayoría de los puestos técnicos que complementan la realización de su obra. Nos referimos al papel de autor, productor, gestor, técnico, distribuidor, negociador,

⁸ Tal como tierra o propiedades de las que pudiera obtener rentas o acceso a capital para invertir y contratar a terceros. Esto es un esquema simple.

⁹ Ciertamente, este patrón parece empezar a cambiar en las últimas décadas. Principalmente, en países de Europa y Asia donde las familias evalúan si les compensa los beneficios aparejados de concebir con los costos de la crianza.

curador, entre otros que requiere cumplir para llevar a buen término su obra. El que cumpla con frecuencia con todos estos roles se debe a la ausencia de especialistas¹⁰ como a la imposibilidad de contratar un equipo dada la incertidumbre de los retornos del proyecto o la falta de ingresos.

La segunda está asociada al imperativo del “*art for art’s sake*”, que impulsa a la búsqueda de expresión auténtica del ser artístico a través de la búsqueda de modalidades laborales que se ajusten a la autonomía y libertad creativa, rechazan las jerarquías y apuestan por la flexibilidad y adaptabilidad (Mincul, 2024). A diferencia de un trabajador estándar que se desprende del producto de su fuerza de trabajo a cambio de una retribución, el artista desiste de separarse de su obra en el proceso y en su destino final (exposición, distribución, comercialización, uso simbólico, etc.). Requiere, con frecuencia, ser parte de la toma de decisiones que involucren su trabajo porque ese trabajo es una parte de sí mismo.

Por lo mismo, tienden al autoempleo¹¹ o a participar en organizaciones sin fines de lucro¹² para contrarrestar la influencia del mercado sobre el resultado de su obra. Como cualquier autoempleado, transfieren gran parte del riesgo empresarial a la fuerza laboral en configuraciones organizativas verticalmente desintegradas (Menger, 2006 citado en Mincul, 2024). Es por ello que se ven privados de ingresos sostenidos, prestaciones sociales, seguros de salud o de pensiones.

Además, aun cuando se presenten como independientes, dependen en gran medida de espacios físicos para presentarse, lo que los mantiene a merced de las condiciones de los dueños de los espacios quienes en la práctica cuentan con un poder cuasi monopolístico¹³. Todas estas características dan la fórmula para la precarización y vulnerabilidad que exigen una habituación para gestionar el riesgo¹⁴ (Menger, 2006 citado en Mincul, 2024).

Otras razones para explicar la tendencia a elasticidades bajas se asocian a una considerable preferencia por el riesgo ante la posibilidad de formar parte del grupo selecto de grandes estrellas¹⁵ o artistas de renombre con ingresos astronómicos. Esta hipótesis parece desmentirse al corroborar que los artistas se mantienen activos en actividades adicionales para garantizar cierta seguridad (Abbing, 2014).

¹⁰ En Ministerio de Cultura (2024), se observa que el 91.6% de los registrados en el RENTOCA eran creadores, en segundo lugar, con 3.4% se halló la categoría de educador cultural.

¹¹ Si bien el autoempleo, actualmente, se ha generalizado, dejando de ser un rasgo especial de las artes, las razones siguen siendo distintas.

¹² Throsby (1994) argumenta que los artistas involucrados en una organización pueden que interioricen en su función de utilidad el prestigio general de la compañía o reputación del grupo.

¹³ A causa de la Covid-19 se perdió significativamente el empleo en las artes, el mismo que presenta complejidades para virtualizarse, la dependencia de espacios culturales se mostró clave. Mincul & Unesco (2021) reportan que cerca del 100% de los espacios culturales se cerraron, además, hubo una disminución significativa de trabajadores artísticos declarados por empresas.

¹⁴ Por lo mismo, para desligarse de esa dependencia, se constituyen espacios artísticos alternativos que son autosostenibles, típicamente, con la venta de alimentos o *souvenirs*, o a través de subvenciones estatales.

¹⁵ Las “estrellas” las constituye un grupo selecto de artistas, con frecuencia del mundo cinematográfico y de la música, quienes reciben mayúsculos ingresos por su trabajo, sin mediar, exclusivamente, una habilidad excepcional, sino que gracias al azar y la oportunidad.

En suma, el exceso de oferta, por sí mismo, nos permite intuir que las retribuciones recibidas serán bajas, pero no es la única razón. El sector se caracteriza por la baja sindicalización u organización de cualquier tipo, lo que les significa menores posibilidades de negociación social. Mincul (2024) reporta que el 93.58% de los registrados no integra ningún gremio o sindicato. Bagdžiūnaitė (2023), una artista de Lituania, lo dice así:

It is a cliché, which cannot be easily denied that artists are individualists who are used to working alone. It is still mainly related to a very old 19th-century image of the solitary genius that, ironically enough makes us very dependent and incompetent at negotiating with workplaces, galleries and other employers.

En esta línea, la ausencia de organización colectiva limita la generación de *countervailing power*, concepto desarrollado por John Kenneth Galbraith (1992), quien sostenía que en economías donde existen actores con poder desbalanceado —como empleadores o intermediarios que definen unilateralmente condiciones de ingreso— el único modo de equilibrar la relación es mediante la conformación de una contraparte organizada que pueda ejercer presión y negociación efectiva. La sindicalización permitiría crear un poder compensatorio capaz de establecer estándares mínimos, transparentar criterios de remuneración y, sobre todo, intervenir en la definición colectiva del valor del trabajo artístico en el mercado.

Hans Abbing (2014), por su parte, hipotetiza que la causa de la pobreza de los artistas se debe a la exaltación que hacen y se hace de su precaria condición, tomada esencial a su ser artístico irrestricto y anhelada en una sociedad racional y burocratizada. En sus palabras, la autoexplotación del artista termina por “to victimise the arts again, while emphasising the exceptionally high symbolic value of the arts. This way, their own privileged position is accentuated and maintained”.

Mas aún, “in the arts, commerce is denounced and, if necessary, denied or covered up” (Abbing, 2014), ética que se reproduce entre los artistas y en la sociedad. De esta forma, Abbing (2014) propone una nueva ética para los artistas que deje atrás esta autoexplotación, una ética que implique multiobjetivos: producir pensando en una gran audiencia (la creatividad también puede estimularse por este reto), luchar por un cambio político (que implica asociatividad) y, en general, una actitud más empresarial.

Los ingresos de los artistas también están en función de la renta por reputación (Menger, 2006 citado por Mincul, 2024), por ejemplo, pequeñas diferencias en talento pueden verse reflejadas en diferencias abismales de ingresos. Los precios que se forman dependen poco de la inversión de trabajo del artista o los materiales, en cambio de la apreciación del público (valor social o capital artístico, valor de la pieza en la historia, valor especulativo). Por lo tanto, aunque los ingresos de algunos artistas pueden verse apuntalados por la reputación, esto es más bien limitado y aleatorio.

En cambio, las cualificaciones no son un buen predictor de su nivel de ingresos. Por ejemplo, un año más de escolarización no influye decisivamente en sus ingresos y, a un mismo nivel de escolarización, se recibirá menor ingreso si se emplea en las artes que si se emplea fuera

del sector. Las habilidades artísticas no son enseñadas en la educación formal y sufren una penalidad por pertenecer al rubro artístico (Throsby, 1994).

En este contexto, se ha propuesto considerar las horas de trabajo para el pago de honorarios y no el producto final, argumentando que es la manera de retribuir a médicos o docentes quienes, sin importar el resultado, reciben una remuneración (Triisberg, 2023; Praznik, 2021). La complejidad es que el proceso artístico toma tiempo y a diferencia del médico o el profesor, aunque se les pague sin importar el resultado, una acumulación grande de malos resultados también supone su despido: ¿cómo calificar un mal resultado en el arte?

1.2. Demanda laboral en las artes

Considerado el lado de la oferta, nos corresponde analizar la demanda compuesta por tres actores principales: el gobierno, el empresariado y los consumidores.

En principio, no sería adecuado considerar la demanda de los consumidores porque ellos no emplean, en sentido estricto, a los artistas. Hay dos razones por las que importa incluirlos en el estudio.

Por un lado, la más intuitiva, aunque indirecta, se debe a que al final cómo se comporten frente a la oferta artística determinará los ingresos y la contratación de los artistas. Por otro lado, es que, al ser los artistas mayormente trabajadores independientes, se pierde en muchos casos la intermediación con la figura empresarial, y sus ingresos dependen directamente del recibimiento del público.

1.2.1. Demanda laboral de trabajo artístico del gobierno

El gobierno es fundamental para la conservación del sector artístico. En términos positivos, según Throsby (1994), el gobierno realiza la preferencia general de la ciudadanía por preservar y proteger el patrimonio cultural, por la promoción y respaldo de las artes, así como la difusión y garantía del acceso a las mismas¹⁶.

Es decir, el gobierno maximiza la función de utilidad social siempre que se permitan voces disidentes en el arte, de otra forma, nos encontramos frente a una imposición autoritaria.

En términos normativos, en el marco de la economía del bienestar, las fallas de mercado justifican la intervención del Estado. Entre las fallas de mercado asociadas a las artes se encuentran la información imperfecta intertemporal: como veremos en el apartado sobre el consumidor, se ha planteado que su consumo presente depende de su consumo pasado, en consecuencia, si no ha tenido oportunidad de ser partícipe de una actividad artística, difícilmente podrá tomar decisiones adecuadas para el uso de su tiempo y dinero.

La segunda falla de mercado son las externalidades positivas de las artes: la creación

¹⁶ “The pandemic emphasised the human need to socialise, and the meaning of free time that can be used for culture and art” (Bagdziūnaitė, 2023).

artística se alimenta de creación artística precedente. Sin una intervención del Estado, se produciría mucho menos arte que el óptimo.

El Estado se presenta, a pesar de todas sus falencias y limitaciones, como un demandante crucial para los artistas. En la pandemia, con las enormes pérdidas de empleo, debió implementar programas de ayuda en favor de la población artística¹⁷. Lo hace a través de políticas públicas de promoción artística y cultural. Entre las políticas culturales encontramos subvenciones directas, concursos públicos, disposiciones favorables, tasas impositivas preferenciales, gestión pública del patrimonio, protección jurídica (*copyright*), entre otros.

Cada una de estas herramientas permiten una mayor producción de las artes respecto de la promovida por el mercado mismo. En la práctica, se usa cada uno de ellos de manera simultánea y cruzada, por ejemplo,

creators have copyright for works that have been produced with a subsidy and subsidy to arts organisations often goes to paying royalties for the use of copyright works in theatrical and orchestral performances, contemporary art exhibitions and so on (Towse, 2008).

Particularmente, según Towse (2008), los subsidios son superiores al uso del *copyright*. Los subsidios establecen claramente condiciones de calidad e innovación, garantizan los ingresos a los artistas y permiten el acceso del arte a creadores posteriores.

Mientras que el *copyright* beneficia a titulares ya existentes en el rubro: “trade-off is really between present and later creation” (Towse, 2008). Los costos que impone el *copyright* para usar arte precedente inducirían a la concentración en el mercado artístico global, pues tal concentración reduce los costos de transacción (Towse, 2008). A esto se suma que las tres dimensiones del *copyright* (alcance, término e implementación) han sido incesantemente afectadas por el lobby de las empresas más grandes.

Permanece como cuestión abierta que los subsidios al arte presentan un carácter regresivo, a razón de que quienes ya tenían cierto capital cultural previamente, aunado con frecuencia a escolaridad de clases acomodadas y altas, serán los principales beneficiarios.

1.2.2. Demanda laboral de trabajo artístico del sector empresarial

La estructura empresarial de las artes cubre gran parte del espectro de opciones existentes: desde el autoempleo, identificado eufemísticamente como emprendedor, hasta empresas de escala global.

Si bien abarca todas esas categorías, una descripción resumida que se usa es la de oligopolio marginal compuesto por dos niveles (Throsby, 1994). Un primer nivel

¹⁷ Ver para Perú: <https://apoyoscovid19.cultura.gob.pe>

descentralizado liderado por pequeños artistas. Un segundo nivel centralizado liderado por empresas de reputación internacional capaces de ofrecer estabilidad a los artistas. Estas últimas pueden identificarse con las *majors*: empresas desproporcionadamente grandes del sector fílmico (Warner Bros, Walt Disney, Sony, Paramount, NBC Universal) y musical (Universal, Sony y Warner) quienes concentran gran parte del mercado global y con frecuencia están presentes en más de un sector artístico a la vez.

En el primer nivel, la alta competencia y poca estabilidad hace que el poder de negociación y los precios a los que se exponen por su trabajo tiendan a ser bajos. Mientras que, en el segundo nivel, la mayor concentración¹⁸ favorece cierto control de los precios y un comportamiento monopolista desde la óptica del artista y del consumidor.

Muy pocos artistas escalan al segundo nivel, la mayoría realiza su trayectoria en el nivel inferior que, de cualquier forma, contribuye a este sistema dual al ser el primer filtro y ofrecer la oportunidad para artistas novicios. El éxito en el primer nivel es probable que resulte en un contrato en el segundo nivel: el segundo nivel suele ser más un acopiador de artistas prometedores, antes que, un productor de los mismos, si bien también puede dedicarse a ello. Los niveles se complementan, más que oponerse.

Pero la estructura empresarial no descansa exclusivamente en empresas con fines de lucro, sino que el sector artístico tiene la particularidad de que se distinguen las empresas sin fines de lucro. Throsby (1994) argumenta que la imposibilidad de cubrir costos de producción induce a componer empresas sin fines de lucro que puedan cubrir la brecha mediante donaciones y subvenciones estatales.

1.2.3. Demanda del consumidor por arte

Las motivaciones para adquirir o experimentar una obra de arte sería un espectro: desde por puro motivo estético hasta el extremo de puro motivo pecuniario (cuando opera como activo financiero), habiendo casos intermedios (Throsby, 1994). Throsby (1994) señala, igualmente, dos tipos de obras de arte al interior del motivo estético. Uno más común de amplia difusión y reproducción con mayores sustitutos y mayores elasticidades. Otro con elasticidades menores y que depende en mayor medida del capital artístico acumulado.

¿Qué variables condicionan la demanda de uno u otro tipo? Una hipótesis puede versar como sigue: el sistema laboral influye en la distribución de horas, por lo tanto, en las horas que estarán disponibles, según las preferencias, para dedicar tiempo al arte por el arte. Por ejemplo, sistemas laborales con bajas productividades demandará más horas de trabajo y disminuirán la posibilidad de adentrarse en mundos artísticos complejos, al contrario, se favorecerá el consumo de arte que permita retomar la

¹⁸ La mayor concentración no sería solo un subproducto de una política de protección de autoría, sino que la estructura de costos en el sector artístico favorece el crecimiento empresarial. Esto al ser altos los costos fijos de producir la obra, mientras que los costos de reproducir son significativamente inferiores.

jornada laboral. En cambio, sistemas laborales con altas productividades, acompañadas de ingresos de igual magnitud, dará tiempo para asignarlo a la apreciación e incluso creación artística.

Una explicación difundida es que el nivel socioeconómico asociado a diferentes calidades de educación influye en la adquisición de capital artístico, capital que permite ser versátil en el consumo o disfrute de nuevas y diferentes expresiones artísticas. A esto se le conoce como efecto adicción: consumo presente de alguna expresión artística, inclina a mayor consumo en el futuro (Throsby, 1994). El consumo aumenta no por cambio en gustos, sino en los precios sombras asociados con apreciación y capital artístico. Es decir, cuanto más inmerso estés en una rama artística, menos resultará el esfuerzo mental de introducirte a nuevas variaciones.

Como vimos en el apartado sobre el gobierno, la demanda puede democratizarse por facilitar el acceso a espacios culturales, ofrecer educación artística y garantizar precios asequibles a las artes. Respecto al extremo opuesto del espectro, Throsby (1994) sostiene que como activos financieros las obras de arte se revelan deficientes: sus tasas de retorno promedio tienden a ser inferiores a las de otros activos. Se sugeriría que la brecha es cubierta por la utilidad no pecuniaria de la obra: el valor del disfrute de la misma.

La demanda no solo depende del capital artístico, el tiempo disponible, el ingreso disponible o el acceso a espacios culturales, sino que también está en función de factores sociales: cambios estacionales y modas culturales (Menger, 2006 citado en Mincul, 2024).

2. Inteligencia artificial en el mercado laboral de las artes

Planteadas las premisas, es posible realizar algunas inferencias sobre el comportamiento de los actores principales del mercado laboral de las artes al verse en interacción con la inteligencia artificial.

Antes del análisis, se explicará con más detalle con qué clase de inteligencias artificiales se está tratando. Una vez realizado esto, veremos a continuación los comportamientos resultantes.

2.1. Inteligencia artificial: ¿artista o herramienta?

Para esta sección, vamos a reflexionar sobre la propuesta de inteligencia artificial de Mazzone & Elgammal (2019). Ellos proponen comprender el proceso creativo humano para enseñárselo irrestrictamente a una inteligencia artificial.

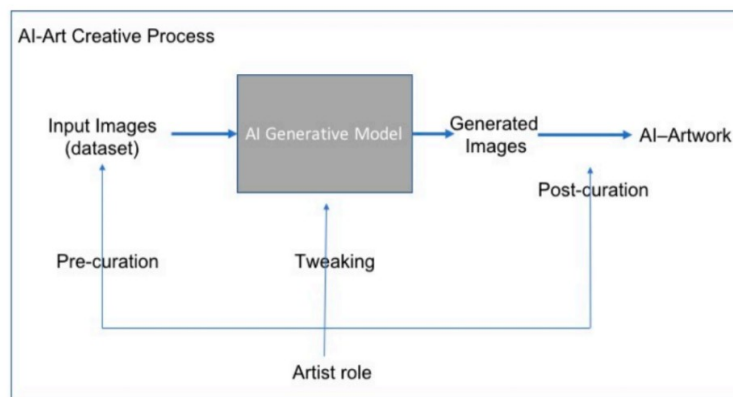
Su técnica se diferencia del grueso de inteligencias artificiales pseudo-artísticas porque lo común es que el artista escriba detalladamente el código que llevará a crear arte y a través de aprendizaje basado en datos se le enseña qué es lo estético: entonces, con un comando, produce nuevas imágenes siguiendo lo que ha aprendido cómo estético. Mas, el artista sigue siendo el hacedor, la inteligencia artificial es una herramienta que responde según el material

vertido en ella (trabajo pre-curatorio), y sus resultados serán seleccionados por el artista (trabajo post-curatorio).

Se representa gráficamente el procedimiento en la Figura 1. El artista cumple el rol de seleccionar los insumos (el dataset) y proveerlos al programa de inteligencia artificial en cuestión como parte de su rol precuratorio. Se introducen *prompts* o instrucciones para que el modelo procese el input y lo transforme en imágenes generadas. Posteriormente, este producto intermedio pasa por una selección y refinamiento por el artista (rol post-curatorial).

Figura 1

Funcionamiento de una Inteligencia Artificial bajo un modelo generativo



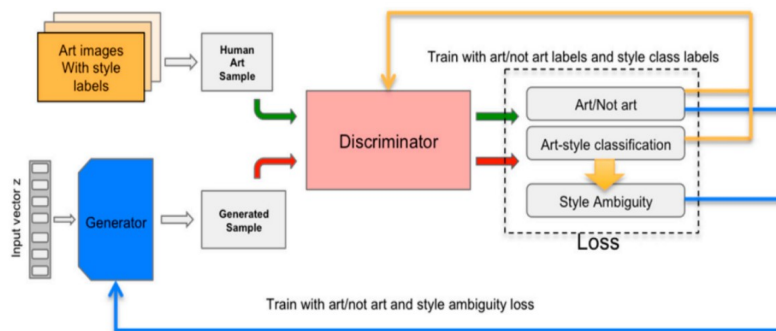
Nota: Tomado de Mazzone & Elgammal (2019, p. 2)

La opción que ofrecen este par de investigadores es, primero, comprender cómo los artistas pasan de seguir la técnica a romper con los estilos. Entonces, introducen ese proceso en la inteligencia artificial mediante la implementación de dos fuerzas: una que empuja a no desviarse de la estética que es mostrada; la otra a penalizar la imitación de estilos ya existentes (ambigüedad estilística). Esto permite que el arte a producir sea nuevo sin diferir de los estándares en demasía.

En la Figura 2, se introducen las variantes propuestas por los autores desde la programación de los algoritmos descartando participación humana posterior en su esfuerzo de obtener productos que simulen el proceso humano de creación artística. El gráfico a continuación describe el algoritmo. Primero, se lo entrena con una muestra de arte humano para diferenciar lo que es arte de lo que no lo es y para clasificar estilos (flujo en color ámbar). Luego, con ese entrenamiento, el discriminador analiza las muestras generadas por el generador. El generador produce tras procesar las coordenadas que le provee el vector o ruido z . Finalmente, el discriminador determina si el resultado presenta ambigüedad sin que alcance la categoría de no arte, de otra forma, devuelve al generador para que rediseñe su muestra (flujo en color azul).

Figura 2

Funcionamiento de una Inteligencia Artificial bajo una red generativa adversativa



Nota: Tomado de Mazzone & Elgammal (2019, p. 4)

Este proceso sería inherentemente creativo: no hay curaduría en el *dataset*. La inteligencia artificial es alimentada con todo lo que existe: simulando el proceso de aprendizaje de un artista, o aún más porque no hay una selección de determinados estilos.

Su proyecto bautizado como AICAN¹⁹ se sometió exitosamente a la prueba de Turing: no pudo ser distinguido qué obra era producto humano de lo que no. No se encontró que fueran mejores que las de los humanos, simplemente que eran arte.

A pesar de estas capacidades asombrosas, como los mismos autores señalan, no se busca que AICAN reemplace al humano por una sencilla razón: no tiene intención, no busca expresarse como el humano. Así, aunque el arte de inteligencias artificiales sí pueda llegar a conmover, el arte humano no desaparecerá porque le es ajeno a las razones pecuniarias, más bien responde a una necesidad intrínseca de expresarse. Es decir, podemos esperar que la oferta continúe siendo inelástica.

Que no suprima la motivación esencial del humano de realizar arte, no implica que no desplace al mismo de algunas labores que hoy cumple. Por ejemplo, los autores señalan que la fotografía reemplazó el paisajismo y los encargados de realizar representaciones cartográficas. Es esperable que la inteligencia artificial desplace, mayormente, arte repetitivo y producido en masa.

La inteligencia artificial como artista sin intencionalidad, como ya hemos mencionado, puede incluso conmover a las personas, lo que no la circunscribe a la producción de material repetitivo. A razón de la competencia monopolística en las artes, el campo de artes dirigidas a conmover, no tendría que verse amenazado, solamente encontrará la inteligencia artificial aficionados a su arte como los hay para el arte de artistas humanos.

2.2. Oferta laboral en un escenario con inteligencia artificial

¹⁹ Visitar: <https://www.aican.io/>

Hemos adelantado parte de la argumentación de esta sección. Sí, la oferta laboral de las artes es intrínsecamente inelástica y excesiva: el fundamento de este comportamiento no es afectado por la aparición de la inteligencia artificial, por lo tanto, no podemos más que esperar que continuará siendo como ha sido hasta hoy.

Es más, podríamos esperar que crezca el número de artistas porque personas con “espíritu artístico” que carecían del conocimiento técnico o el acceso a los instrumentos necesarios para la realización de su idea, ahora se ven habilitados por inteligencias artificiales que los apoyan en su proceso creativo. Efectos parecidos han ocurrido con anterioridad, el ejemplo más conocido sea probablemente el uso de sintetizadores y *samplers* en la música.

De esta forma, no solo tendríamos más artistas, sino que los artistas ya capacitados podrían afinar y obtener nuevas habilidades a partir de la implementación de inteligencia artificial en sus procesos.

2.3. Demanda laboral en un escenario con inteligencia artificial

Debido a los motivos que movilizan a proveer sustento, apoyo y financiamiento por parte del gobierno, podríamos descartar una retirada de su parte. Es más, aun cuando su política de protección es rebasada por la alimentación de inteligencias artificiales con contenido protegido o no protegido de artistas, como vimos por Towse (2008), las medidas más eficientes parecerían ser subvenciones directas o concursables.

De cualquier forma, lo más eficiente no es siempre el camino optado. Así, podríamos aproximarnos a dos posibles caminos derivados de la política gubernamental optada (e influenciada por los actores interesados).

Por un lado, la hipermercantilización del arte a causa de la institucionalización de un régimen estricto de derechos de autor, lo que comodificará aún más el arte, impondrá barreras para la libre creación y, si las predicciones de Towse (2008) son adecuadas, se consolidará el segundo nivel empresarial centralizado, reduciendo las transacciones, en cambio, promoviendo la asignación jerárquica intraempresa.

Por otro lado, la desmercantilización del arte como consecuencia de una flexibilización en el sistema de derechos de autor, a favor de un sistema de subsidios. Un escenario como este facilitaría la difusión libre del arte, por lo tanto, un impulso a la creación y, contra intuitivamente, más transacciones.

En el Perú, el escenario parece ser de un flagrante y desautorizado cosecha de creación para alimentar sistemas de inteligencia artificial sin represalias, pues, excluyendo a los artesanos, el 4.38% de los artistas del RENTOCA afirma haber registrado sus obras (Mincul, 2024). Esta difusión libre de la creación artística puede ser positiva en la medida en el que los estímulos gubernamentales cubran las pérdidas ocasionadas y promueva la actividad artística, de otra forma, un escenario sin un sistema de derechos de autor junto a la ausencia de programas de estímulos precarizará el arte.

Por la parte del empresariado, la acción se inclinaría a ser menos condescendiente con los artistas. Aquellos que actúan movilizados por el beneficio pueden encontrar evidentes ventajas de optar por implementar inteligencias artificiales a sus procesos creativos reduciendo (complementando) o eliminando a sus trabajadores artísticos (suplementando).

El grado de disminución de su demanda va a depender del rubro al que pertenezca la empresa en cuestión. Por un lado, una empresa cuyo *core* sea la realización de obras artísticas puede bien desprenderse de algunos trabajadores, al elevar la productividad de los restantes al complementarse con la inteligencia artificial como herramienta. Por otro lado, una empresa dedicada al acopio de productos artísticos para su distribución puede ser bastante indiferente al uso o no de inteligencias artificiales de parte de los artistas con los que trata, pero, indirectamente, podría inducirlos a adoptar inteligencias artificiales para reducir tiempos de elaboración o precios del proyecto en cuestión. Por último, una empresa cuyo *core* no sea artístico y cuya asociación con lo artístico sea más bien circunstancial, podrá desprenderse con mayor facilidad de los servicios de artistas (por ejemplo, para logos o campañas publicitarias).

La reacción de organizaciones sin fines de lucro puede resultar en un mayor uso de inteligencia artificial: al moverse entre la necesidad de lograr que su proyecto sea sostenible y su deseo de experimentar. Esto no nos dice mucho sobre los efectos esperados sobre la cantidad de artistas involucrados, permanece siendo incierto y abierto a múltiples escenarios. En resumen, vemos tres movimientos potenciales: la suplementación, la complementación o la suplementación y la complementación.

2.4. Demanda de consumidores en un escenario con inteligencia artificial

Hemos acordado que los consumidores buscan deleite estético. Si eso es ofrecido por productos creados por inteligencias artificiales, optarán por él. Si se les ofrece productos personalizados a partir de la introducción de *prompts* o por el análisis de su contenido consumido (*feed*), seguramente los consumirán. Uno de los inconvenientes de los productos personalizados es la potencial anulación de la cultura compartida, por lo mismo que es incierta la reacción ante la individualización de la experimentación artística.

Pero, como vimos en párrafos anteriores, la inteligencia artificial tradicional (bajo un modelo generativo) se ve circunscrita a la creación de arte en masa con poco carácter auténtico, esto en algún momento bien podría hastiar. De esta forma, se recurrirá a productos originales, sin importar el origen o el proceso creativo (por una inteligencia artificial bajo una red generativa adversaria o una persona). No sería extraño esperar que exista una demanda para cada tipo de arte ofrecido.

Además, aunque el individuo empiece a fluir con más intensidad entre consumidor y productor, la vocación y dedicación del artista le permite desarrollar conceptos y técnicas más complejas, difíciles de desplazar por consumidores-artistas que se dedican solo parcialmente a crear arte.

Potts (2014) hace mención de otros resultados a partir de la tecnología, en general, pero bastante aplicable a las inteligencias artificiales. En su opinión, la tecnología eleva los niveles de consumo de aquellos sustitutos de los trabajos artísticos más afectados por el cambio: de alguna manera eleva el consumo de un sector, pero de una clase distinta de sí mismo. Entonces, se eleva el *surplus* del consumidor, pero para una gama de artistas bajan sus ingresos.

Asimismo, las nuevas tecnologías disminuyen los precios relativos del consumo cultural²⁰, por lo tanto, se experimenta una mejora en el acceso, ese mejor acceso redundará en mayores posibilidades para experimentar, en consecuencia, mayor capital artístico que elimina barreras de consumo que antes existían. A través de esta cadena causal, no solo se observa mayor consumo, sino consumo de una mayor variedad, si bien es cierto que algunos artistas pueden ser afectados negativamente por la irrupción tecnológica.

3. Reflexiones finales

El presente ensayo ha elaborado a partir de teorización precedente sobre el mercado laboral artístico y, entonces, se han desarrollado inferencias de los resultados en este mercado con la introducción de la inteligencia artificial.

Se considera que no se verá limitada la actividad artística, en cambio podría elevarse esta misma por el mayor acceso y una mayor demanda de consumidores que disfrutan de un incremento en su capital artístico. También, los canales de distribución se están democratizando gracias a internet, si bien no directamente por inteligencias artificiales.

Sin embargo, eso no implica mejores condiciones en el mercado laboral de las artes, en cambio, sería esperable una agudización de su precaria situación. Esto a razón de que hay un sector de las artes, el reproducible pero más comercial que encaja con las características de las inteligencias artificiales. Asimismo, la reducción de costos mediante la complementación de artistas con la inteligencia artificial se presenta conveniente tanto para empresas de *core* artístico como organizaciones sin fines de lucro. Por último, la fuerza de las empresas del segundo nivel podría endurecer los derechos de autor, tal que limite la actividad artística o debilite a artistas en auge por denuncias de *copyright*.

En este contexto, en respaldo del arte, es importante el rol que tome el Estado en este mercado: el análisis del sector, las metas que se consensan, el tipo de políticas por las que opte y la intensidad y permanencia de las mismas. Como ha sido explicado, el sector artístico presenta fallas de mercado que justifican una intervención tal que se produzca niveles óptimos de arte. E incluso, más allá, el derecho a desenvolverse y disfrutar del arte debería poder respaldar estas medidas: el arte forma parte intrínseca de lo humano. La asociación y sindicalización del sector es crucial para que las mayores productividades logradas por su complementación con las inteligencias artificiales se traduzcan en mejores ingresos y no en la decimonónica reducción de los mismos.

²⁰ No siempre se reducen los precios relativos, depende si las mejoras en la calidad del bien artístico o cultural es significativamente superior a su versión anterior.

Bibliografía

- Abbing, H. (2014). Notes on the exploitation of poor artists. En M. Kozłowski et al. (Eds.), *Joy Forever. The Political Economy of Social Creativity* (pp. 83-101). MayFlyBooks.
- Acemoglu, D., & Johnson, S. (2023). Rebalancing AI. *Finance & Development*, 60(4), 26-29. <https://www.elibrary.imf.org/downloadpdf/view/journals/022/0060/004/022.0060.issue-004-en.pdf>
- Ai-Da Robot. (s. f.). *Ai-Da - is it art?* Ai-Da Robot. Recuperado el 10 de noviembre de 2025, de <https://www.ai-darobot.com/>
- Bagdžiūnaitė, A. (2023). *What is the Value of Art Workers?* Echo Gone Wrong. <https://echogonewrong.com/what-is-the-value-of-art-workers/>
- Becker, G. (1993). *A treatise on the family*. Harvard University Press
- Cazzaniga, M., et al. (2024). *Gen-AI: Artificial Intelligence and the Future of Work* (Discussion Notes No. 001). International Monetary Fund. <https://doi.org/10.5089/9798400262548.006>
- Figueroa, A. (1993). *La naturaleza del mercado laboral* (No. 113). Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Economía. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/46753>
- Galbraith, J. (1992). *American capitalism. The concept of countervailing power*. Transaction Publishers.
- Kiauleikis, D. (2023, 29 de marzo). Kultūroje per daug moterų [Hay demasiadas mujeres en la cultura]. *Literatūra ir menas*. <https://literaturairmenas.lt/publicistika/dovydas-kiauleikis-kulturoje-per-daug-moteru>
- Mazzone, M., & Elgammal, A. (2019). Art, creativity, and the potential of artificial intelligence. *Arts*, 8(1), 26. <https://doi.org/10.3390/arts8010026>
- Mills, J. (2023). *The artist as essential worker*. Overland Literary Journal. <https://overland.org.au/2023/02/the-artist-as-essential-worker/>
- Ministerio de Cultura del Perú [Mincul] (2024). *El arte y la cultura en el Perú: Caracterización de las condiciones laborales y socioeconómicas de los trabajadores culturales y de las artes* (primera edición digital). Ministerio de Cultura del Perú. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/6886111/5951450-estudio-condiciones-laborales.pdf>
- Ministerio de Cultura del Perú [Mincul] & Unesco (2021). *Hacia el diseño de un plan de recuperación al 2030. Diagnóstico sobre el impacto del COVID-19 en las industrias culturales y artes*. Ministerio de Cultura del Perú y UNESCO Perú.

<https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1912989/Diagn%C3%B3stico%20Versi%C3%B3n%20Final.pdf>

North, D. (1984). Teoría. En North, D., *Estructura y cambio en la historia económica* (pp.17-86). Alianza Editorial.

Potts, J. (2014). New technologies and cultural consumption. En V. A. Ginsburgh & D. Throsby (Eds.), *Handbook of the economics of art and culture* (vol. 2, pp. 215-231). <https://doi.org/10.1016/b978-0-444-53776-8.00009-x>

Praznik, K. (2021). *Can You Afford to Be an Art Worker?* University Of Toronto Press Blog. https://utorontopress.com/blog/2021/11/01/can-you-afford-to-be-an-art-worker/?srsltid=AfmBOoqPK87w6CRLGtYh5ERBH-U65BWVpbZPQDoX69P8UEkVb_H5eSZc

Throsby, D. (1994). The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1–29. <http://www.jstor.org/stable/2728421>

Towse, R. (2008). Why has cultural economics ignored copyright? *Journal of Cultural Economics*, 32(4), 243–259. <http://www.jstor.org/stable/41811000>

Triisberg, A. (2023, 15 julio). *Wages for art work*. A Shade Colder. <https://www.ashadecolder.com/wages-for-art-work#footnote-1>