



RECONOCIMIENTO AUTORAL DEL DEPARTAMENTO DE ARTE EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL: Análisis desde la Profesión

ANDONI ITURBE TOLOSA ¹, LORENA PALOMINO ², PUERTO COLLADO ³ LAURA LÓPEZ MARTÍN ⁴
ITXASO DEL CASTILLO AIRA ¹

¹Universidad del País Vasco UPV/EHU, España

²Univesidad de Nebrija, España

³Universidad Complutense de Madrid, España

⁴Universidad Rey Juan Carlos, España

PALABRAS CLAVE	RESUMEN
<i>Diseño de producción Dirección artística Autoría Dirección de fotografía</i>	<i>El manuscrito tiene como objetivo principal calibrar la percepción de los profesionales del diseño de producción en torno a la autoría y el reconocimiento de su oficio. La metodología combina tanto la perspectiva cuantitativa como la cualitativa. La muestra encuestada (n=54) presenta una distribución paritaria por género. El 51, 9% de las personas encuestadas consideran que la mayor barrera que se encuentran en el camino es el desconocimiento del público sobre el rol del departamento de arte. Solo un 5,6% de las personas encuestas ha sentido que su trabajo no ha sido infravalorado frente a otros roles (especialmente la dirección de fotografía).</i>

Recibido: 10/ 07 / 2025

Aceptado: 30/ 09 / 2025

1. Introducción

La autoría está siendo objeto de debate desde diferentes ámbitos y enfoques. Se trata de uno de los temas estrella tanto en los estudios de Comunicación como en los Estudios Culturales y una línea de investigación fructífera en el ámbito cinematográfico desde la irrupción de la política de autor (*politique des auteurs*), que ponía en el centro la fuerza creativa y motora del director del cine. Sin embargo, esta concepción fue pronto cuestionada por los estudios estructuralistas y postestructuralistas (Barthes, 1968; Foucault, 1969), que disolvieron la figura del autor como origen de sentido. Desde entonces, la noción de autoría ha sido objeto de disputa entre la intención del creador, la mediación industrial y la recepción cultural. Eco (1993) concebía esa figura del director-autor total como una entidad discursiva, mientras que Zumalde (2021) sostiene que la política de los autores tuvo el acierto decisivo de llevar la reflexión sobre autoría al terreno firme del discurso.

En las últimas décadas, el giro hacia enfoques más colaborativos y menos jerárquicos ha llevado a repensar la autoría como un proceso colectivo (Staiger, 2003). Así, el debate ha ido desplazándose hacia una noción de autoría *compartida*, en consonancia con las prácticas reales de producción audiovisual. En el campo audiovisual los límites de la autoría han sido reconsiderados en la era de la convergencia mediática y la plataformización. Desde los Estudios Culturales, los estudios de televisión y el auge del audiovisual en plataformas, se ha producido una relectura plural, colectiva y multiaxial de la autoría: si los *showrunners* han conseguido mayor notoriedad y consideración como autores, en otros muchos oficios, como la dirección artística surgen voces que reivindican la autoría.

Una de las líneas más innovadoras en los estudios recientes sobre autoría es la reivindicación de figuras tradicionalmente invisibilizadas en el discurso fílmico. La tesis de Puerto Collado (2022) sobre la dirección artística de Benjamín Fernández señala cómo el diseño de producción no solo contribuye de forma determinante a la estética visual y plástica de una obra, sino que constituye un lenguaje con intencionalidad propia, capaz de configurar sentido y atmósfera autoral. Su visión holística a la hora de abordar cada proyecto (apenas hay diferencias entre el diseño y la imagen final que vemos en la pantalla), le convierte en un coautor de la obra audiovisual junto al director, al guionista o el compositor (Collado Rueda, 2022).

Este mismo proceso de visibilización afecta también al diseño de vestuario o figurinismo, un ámbito históricamente feminizado y relegado a un plano accesorio en el análisis fílmico. Investigadoras como Díaz-Moreno (2020) o Buckley & Fawcett (2002) han comenzado a construir una teoría crítica del vestuario cinematográfico, desde una perspectiva feminista y materialista, que reconoce su potencia narrativa y su capacidad autoral. A nivel asociativo, colectivos profesionales como la Asociación de Artistas plásticos, escénicos y audiovisuales de España (AAPEE) o la Asociación española de Dirección Artística Audiovisual (AEDAA) reivindican cada vez más la dimensión creativa y autoral de sus oficios, desafiando la primacía del director como única instancia creadora. Este fenómeno forma parte de una tendencia más amplia que pivota hacia un nuevo estatuto de reconocimiento autoral en el sector audiovisual. A nivel internacional, el colectivo de diseñadores de producción (DPC, *Production Designers Collective*) celebra eventos como la semana internacional del diseño de producción (IPDW) o la Red de Investigación y Educación en Diseño de Producción (PD-REN), organiza congresos, jornadas y aborda el papel fundamental, aunque ignorado, del diseño de producción en los estudios y la formación cinematográficas y promueve la visibilidad y la autoría del diseño de producción.

Desde una perspectiva sociológica y de estudios culturales, la noción de autoría se ha complejizado en función de los regímenes de producción y del trabajo cultural contemporáneo. Hesmondhalgh & Baker (2011) analizan cómo las condiciones laborales en la industria cultural inciden directamente en las posibilidades de expresión autoral. La creatividad, en muchos casos, se enfrenta a estructuras jerárquicas, dinámicas precarias y lógicas de estandarización que limitan el margen de agencia de los creadores. En este sentido, la autoría aparece no solo como una cuestión estética o simbólica, sino también política y laboral. Estudios recientes abordan la autoría como un campo de disputa por el crédito, el prestigio y los derechos laborales (Banks, 2017). Así, la pregunta sobre quién es el autor no puede desligarse de las condiciones materiales de producción audiovisual.

1.1. La autoría y la visibilidad del diseño de producción en España

La importancia de la figura del director artístico ha sido menospreciada en la literatura académica de manera constante a lo largo de la historia del cine, no solo en España sino a nivel internacional. La creación de AEDAA (Asociación española de Dirección Artística Audiovisual) en 2023 surge de la

necesidad de aunar fuerzas para reivindicar la visibilización de los profesionales del Departamento de arte en España, servir a los intereses compartidos y crear las bases asociativas para imprimir prestigio a un oficio denostado (Barnwell, 2017). El artículo 3 de sus estatutos pone el énfasis en fomentar la excelencia creativa de la dirección artística y el progreso de las ciencias relacionadas directa o indirectamente con este arte, en pro de acrecentar el valor material y cultural de las obras audiovisuales”, dando valor al Departamento de arte. Es interesante constatar que la literatura académica sobre el diseño de producción se ha enriquecido gracias a las aportaciones de profesionales con larga experiencia o sensibilidad en el oficio, como Barnwell (2017), Ettegui (1999), Matellano (2008), Murcia (2002), Rizzo (2007), o Shorter (2012) entre otros.

En España la literatura académica sobre el oficio es escasa. Uno de los pioneros es Gorostiza (1997), autor de *Directores artísticos del cine español*, que lanzó el libro para “compensar un olvido sistemático hacia uno de los profesionales que más ha contribuido al aspecto visual (...) de las películas” (Gorostiza, 1997, p. 11). La falta de visibilidad de estos profesionales obedece a varias cuestiones. Una de las primeras es la dificultad o variedad terminológica para referirse a ellos. “En España siempre se les llamó decoradores” (Gorostiza, 1997, p. 11) aunque, la confusión terminológica viene heredada, según Félix Murcia (2002), de la propia evolución histórica de la dirección de arte y del tipo de conocimientos que un director de arte debe tener, desde la escenografía teatral y operística hasta el lenguaje cinematográfico, pasando por la historia del arte, la pintura o la arquitectura, entre otros (Murcia, 2002, p. 21).

En las últimas décadas se ha sumado, además, la necesidad de conocimientos de creación digital debido a la incorporación de decorados y espacios virtuales. Iturbe Tolosa (2020), en una conversación con el diseñador de producción Antxón Gómez, evidencia que, pese a una mayor especialización, la visibilidad pública de los directores artísticos sigue siendo escasa y su función frecuentemente se confunde con la de otros roles. Esta confusión se extiende, además, a los diferentes ámbitos de la comunicación audiovisual en los que aparece la figura del director de arte vinculado al ámbito publicitario (Miguélez Juan, 2019). En los últimos años, también han comenzado a emerger investigaciones académicas que abordan de forma específica el campo de la dirección artística cinematográfica desde una perspectiva pedagógica como la tesis doctoral de Palomino (2023), que defiende la urgencia de articular una formación especializada en dirección de arte desde una mirada crítica, con el objetivo de dotar a la disciplina del reconocimiento y desarrollo que merece en el ámbito académico y profesional.

La reciente publicación de *La Guía de roles. El Departamento de arte en las producciones audiovisuales*, desarrollado desde la asociación AEDAA (Collado et al. 2024), pretende aclarar que la persona responsable del Departamento de arte es el diseñador de producción /director artístico en un momento en el que en las grandes producciones españolas comenzamos a ver en los títulos de crédito firmar al jefe de equipo del Departamento de arte como Diseñador de producción (*Production Designer*).

Por todo ello, el presente manuscrito parte de la idea de que el diseño de producción en España es un oficio que todavía mantiene una visibilidad limitada, por lo que aboga por consultar a los profesionales para detectar sus preocupaciones (Del Castillo Aira e Iturbe Tolosa, 2024), identificar sus percepciones y reclamar sus derechos. Desde esta perspectiva, se plantea un estudio empírico que busca profundizar en las percepciones del colectivo profesional en torno a la autoría en la dirección artística, su reconocimiento en el ámbito audiovisual, así como en las condiciones laborales, las desigualdades de género y las propuestas que el propio sector formula para mejorar su situación.

1.2. Objetivos de la investigación

El objetivo principal de este estudio (OP) es medir e interpretar las percepciones de los profesionales del diseño de producción en España en torno a la autoría en el ámbito audiovisual, evaluando su grado de reconocimiento, su visibilidad profesional y su legitimidad como figura creativa.

A partir de este objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos (OE): ahondar en las condiciones laborales, la perspectiva de género y los retos profesionales que enfrenta el colectivo (OE1); explorar el grado de visibilidad, reconocimiento y crédito autorial que recibe la dirección artística en las producciones audiovisuales (OE2) y recoger y analizar propuestas y demandas expresadas por los profesionales para mejorar el estatus creativo y profesional del Departamento de arte (OE3).

2. Metodología

Este estudio se inscribe en una estrategia metodológica de corte cualitativo y cuantitativo con un diseño exploratorio-descriptivo, orientado a comprender las percepciones, tensiones y reivindicaciones en torno a la autoría en el ámbito de la dirección artística dentro del cine y el audiovisual en España. Se opta por una única herramienta metodológica: un cuestionario semiestructurado, diseñado específicamente para este estudio, el primero que se realiza en este ámbito en España. Combina preguntas cerradas de carácter cuantitativo con preguntas abiertas orientadas al análisis discursivo.

La población objeto de estudio está compuesta por profesionales del Departamento de arte en producciones audiovisuales con presencia significativa en España. Para acceder a esta población, se estableció una colaboración con la Asociación Española de Directores Artísticos del Audiovisual (AEDAA), desde la cual se distribuyó el cuestionario a sus socios y socias mediante correo electrónico. El cuestionario se envió a los 68 socios activos de la asociación. Se realizó un primer envío el 13 de febrero de 2025 y un segundo envío recordatorio el 17 de marzo de 2025. La recogida de respuestas finalizó a mediados de abril, con un total de 54 respuestas válidas, lo que supone una tasa de respuesta del 79,41 %.

La muestra resultante se configura como una muestra intencional, no probabilística, integrada por sujetos con experiencia profesional acreditada en el área específica de la dirección de arte. Esta selección responde al objetivo de recabar información desde una posición informada y situada dentro del propio sector. El total de respuestas obtenidas fue de 54 participantes, lo que proporciona una base operativa para el análisis dentro del marco profesional estudiado.

La unidad de análisis corresponde a cada cuestionario completado, considerado como una manifestación individual y profesional sobre el reconocimiento —o falta de él— de la autoría en el diseño de producción/ dirección artística. El cuestionario constó de 22 ítems distribuidos en cinco bloques temáticos: (1) datos sociodemográficos y trayectoria profesional; (2) situación y condiciones laborales; (3) composición del Departamento de arte y jerarquías de género; (4) percepciones sobre autoría, reconocimiento profesional y visibilidad del área; y (5) comentarios y propuestas abiertas. Esta organización permite explorar tanto variables objetivas como dimensiones subjetivas, lo cual se considera fundamental en un estudio sobre el reconocimiento de la autoría.

El instrumento fue diseñado por el equipo investigador con la colaboración de profesionales del sector. Fue validado internamente mediante una revisión cruzada entre los miembros del equipo, asegurando su adecuación conceptual, la pertinencia del lenguaje empleado respecto al perfil de los destinatarios y la alineación con los objetivos específicos del estudio. La validez del instrumento se sostiene tanto en su diseño específico como en su adecuación al contexto de uso: al haber sido distribuido entre profesionales activos en el sector, se garantiza la pertinencia de los datos obtenidos.

El procedimiento seguido fue el siguiente: tras diseñar y consensuar el contenido del cuestionario, se solicitó el apoyo institucional de AEDAA para su envío a todos sus miembros activos. El cuestionario se respondió de forma anónima y voluntaria, mediante formulario en línea. El tiempo estimado de respuesta fue de entre 10 y 15 minutos.

El análisis de los datos se realizó por dos vías complementarias. Por un lado, se llevó a cabo un análisis cuantitativo de las preguntas cerradas mediante estadística descriptiva (porcentajes). Por otro lado, las respuestas abiertas fueron analizadas cualitativamente mediante un proceso de codificación temática. Esta codificación se efectuó de forma manual, a través de una lectura inductiva que permitió identificar categorías emergentes en función de los contenidos más recurrentes y significativos (por ejemplo: reconocimiento legal, visibilidad mediática, precariedad, barreras culturales o propuestas formativas). Posteriormente, se aplicó un procedimiento de triangulación interna mediante revisión cruzada entre investigadores, con el fin de asegurar la fiabilidad del análisis cualitativo. No se utilizó software específico para el análisis cualitativo, dado el volumen manejable de respuestas. El cuestionario fue diseñado y difundido mediante Google Forms. Para el análisis cuantitativo de las preguntas cerradas se utilizó Microsoft Excel, con el que también se generaron las gráficas que acompañan los resultados."

El método propuesto permite la replicabilidad del estudio en otros contextos o países, especialmente si se dispone de estructuras asociativas profesionales similares. Asimismo, el diseño del cuestionario, su validación interna y su aplicación dentro de un marco asociativo profesional, aportan garantías de rigor, pertinencia y fiabilidad para el análisis de un fenómeno tan complejo como es el de la autoría en los oficios cinematográficos.

3. Resultados

3.1. Perfil sociodemográfico y trayectoria profesional

Antes de abordar los resultados específicos relacionados con la autoría en el diseño de producción/dirección artística, se presenta, a continuación, una caracterización general de las personas participantes en la encuesta, con el objetivo de contextualizar los datos y valorar la representatividad y credibilidad de los hallazgos.

La muestra encuestada (n=54) presenta una distribución paritaria por género: un 50 % de los participantes se identifican como hombres y un 50 % como mujeres. En cuanto a la variable edad, se observa una representación significativa en los rangos intermedios y altos: el 29,6 % tiene entre 35 y 44 años, el 31,5 % entre 45 y 54, y el 33,3 % tiene 55 años o más. No se registraron respuestas en la franja de 18 a 25 años, lo que sugiere una participación limitada de perfiles jóvenes o en etapas iniciales de su carrera.

Como muestra la Figura 1, respecto al rol profesional dentro del Departamento de arte, destaca la prevalencia del diseño de producción (48,2 %) como principal función desempeñada. Le siguen la dirección de arte (16,7 %), la decoración o ambientación (9,3 %), la regiduría (7,4 %) y el apoyo en la dirección de arte (5,6 %). Otros perfiles menos frecuentes incluyen el diseñador gráfico o grafista (5,7 %), el ayudante de decoración (3,8 %), el *greens supervisor* (1,9 %) y el atrecista o encargado de utilería (1,9 %). Esta amplitud de funciones refleja la heterogeneidad de tareas y especialidades que integran los departamentos de arte en el ámbito cinematográfico.

Figura 1. Roles profesionales representados dentro del Departamento de arte



Fuente: Elaboración propia, 2025.

En relación con la experiencia profesional, el 88,9 % de la muestra acumula más de diez años de trayectoria en el sector, frente a un 11,1 % que cuenta con entre cinco y diez años de experiencia. Este dato confirma que la mayoría de los encuestados tienen un recorrido profesional consolidado, lo que refuerza la credibilidad de los hallazgos obtenidos en la investigación.

3.2. Situación laboral y condiciones de trabajo

En cuanto al tipo de vinculación laboral, una amplia mayoría de los encuestados (90,7 %) afirma trabajar habitualmente bajo contratos por obra y servicio, frente a un 9,3 % que lo hace como trabajador autónomo. Este dato refleja la fuerte temporalidad del sector, en línea con el carácter discontinuo de la producción audiovisual. A pesar de ello, la actividad profesional se mantiene alta: el 98,1 % de las personas encuestadas ha participado en al menos una obra o producción audiovisual en los últimos 12 meses.

Respecto a la definición de funciones, un 57,4 % manifiesta que le solicitan tareas adicionales a las pactadas en su categoría profesional de forma ocasional; un 18,5 % indica que esta situación ocurre con frecuencia, y otro 5,6 % señala que sucede siempre. En contraste, un 18,5 % afirma que nunca ha asumido funciones fuera de lo estipulado. Estos datos reflejan una práctica habitual en el sector: ante la falta de personal suficiente, una misma figura profesional asume múltiples cometidos que, en condiciones ideales, corresponderían a distintos perfiles especializados.

La percepción general sobre las condiciones laborales presenta importantes matices: un 68,5 % considera que depende de cada producción, un 14,8 % las califica como precarias y un 16,7 % como justas. Este reparto sugiere una realidad heterogénea y posiblemente marcada por la naturaleza del proyecto, la productora o el presupuesto disponible.

En cuanto a la duración media de las producciones en las que trabajan, un 63 % declara participar en proyectos de más de doce semanas, mientras que un 24,1 % indica entre ocho y doce semanas. Las producciones breves (menos de cuatro semanas) suponen solo un 7,4 %, mientras que un 1,9 % señala que duran entre cuatro y ocho semanas. Además, un 3,8 % opta por una categoría abierta ("otros"), especificando que la duración varía en función del tipo de producción (película o serie).

Sobre la adecuación del equipo de trabajo del Departamento de arte a las necesidades reales de cada producción, un 46,3 % considera que la mayoría de las veces es insuficiente, mientras que un 44,4 % opina que depende de la producción. Tan solo un 9,3 % afirma que el equipo casi siempre está ajustado a las necesidades. Estos resultados ponen de relieve una percepción generalizada de que los equipos del Departamento de arte suelen contar con menos personal del necesario para afrontar adecuadamente las exigencias de producción.

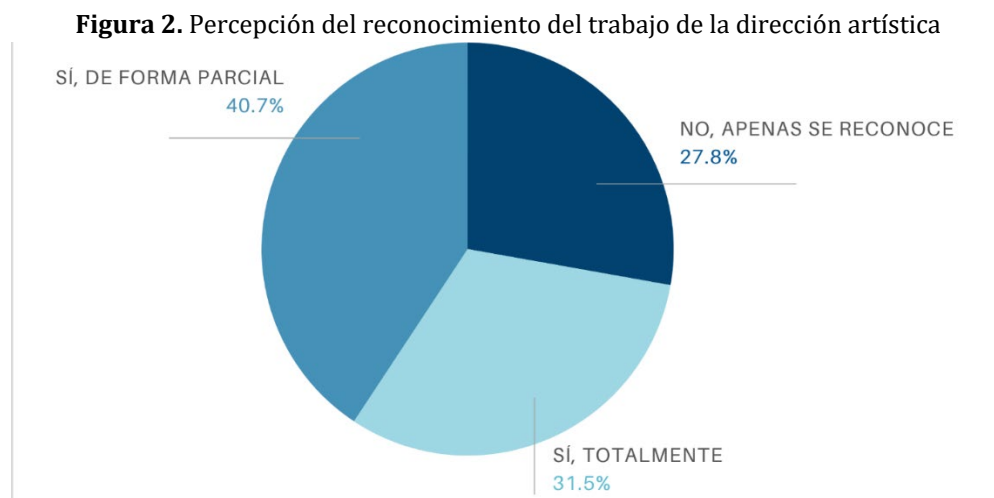
Finalmente, en lo referente a la conciliación entre vida personal y jornada laboral, un 72,2 % afirma haber tenido problemas con frecuencia, mientras que un 24,1 % los ha experimentado ocasionalmente. Solo un 3,7 % declara no haber tenido nunca dificultades en este sentido, lo que indica una problemática ampliamente compartida dentro del sector.

3.3. Perspectiva de género en el Departamento de arte

En relación con la composición de género en los puestos de jefatura del Departamento de arte, los resultados muestran un reparto relativamente equilibrado en la experiencia de las personas encuestadas. Un 37 % señala que, en las producciones en las que ha trabajado la jefatura, era mayoritariamente masculina, mientras que un 33,3 % indica que era mayoritariamente femenina. Por su parte, un 29,6 % afirma haber trabajado en contextos paritarios. Estos datos permiten entrever una cierta pluralidad de configuraciones en los liderazgos dentro del área, aunque aún con una ligera prevalencia del liderazgo masculino.

3.4. Autoría y reconocimiento del trabajo del Departamento de arte

El grado de reconocimiento percibido por parte de los profesionales del Departamento de arte resulta desigual. A la pregunta sobre si su aportación se ve reflejada en los créditos y en la valoración general de la obra, como muestra la Figura 2, solo un 31,5 % responde afirmativamente. La opción mayoritaria, con un 40,7 %, indica que el reconocimiento es parcial, mientras que un 27,8 % considera que su trabajo apenas se reconoce. Este reparto revela una percepción de visibilidad limitada, incluso entre quienes reconocen cierto nivel de valoración.

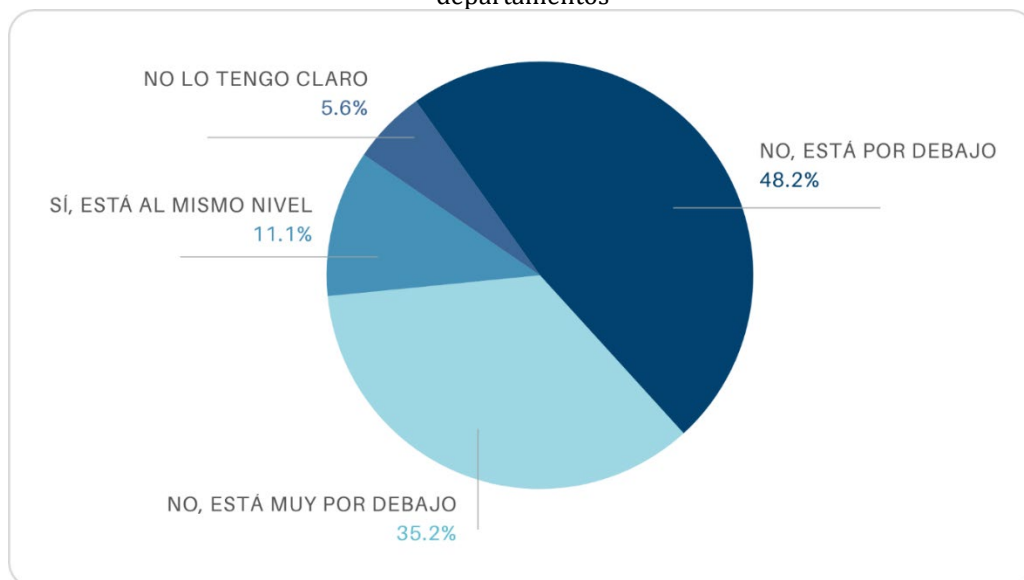


Fuente: Elaboración propia, 2025.

La comparación con otros departamentos (dirección, guion, fotografía, música) amplifica esta sensación de desequilibrio: un 48,1 % cree que el Departamento de arte recibe menos reconocimiento,

y un 35,2 % opina que está muy por debajo. Solo un 11,1 % considera que el reconocimiento está al mismo nivel, mientras que un 5,6 % manifiesta no tenerlo claro. Estos datos, ilustrados en la Figura 3, refuerzan la percepción generalizada de que el trabajo de dirección artística es valorado en menor medida que el de otros departamentos clave, tanto a nivel profesional como en la recepción de la obra por parte del público y la crítica.

Figura 3. Percepción del reconocimiento del trabajo de dirección artística en comparación con otros departamentos



Fuente: Elaboración propia, 2025.

En cuanto a la experiencia subjetiva de infravaloración, un 51,9 % declara haberla sentido ocasionalmente, un 33,3 % con frecuencia y un 9,3 % casi siempre. Solo un 5,6 % afirma no haberse sentido nunca infravalorado. Esta percepción sugiere una situación generalizada de reconocimiento insuficiente, aunque no necesariamente constante, lo que apunta a un patrón estructural más que puntual.

La posibilidad de que la dirección artística sea reconocida legalmente como figura de autoría, en términos equiparables a la dirección o la dirección de fotografía, obtiene un amplio respaldo: un 79,6 % de los encuestados responde que sí, sin duda, mientras que un 13 % lo apoya con ciertos matices. Tan solo un 5,6 % considera que no es necesario y un 1,9 % se muestra en desacuerdo. Este apoyo mayoritario subraya la necesidad de una reconsideración institucional del estatus autoral del rol de diseño de producción.

3.5. La cuestión de la autoría en la Dirección de fotografía en contraposición con el del diseño de producción

La situación internacional ofrece un panorama fragmentado. En países de tradición anglosajona, los directores de fotografía suelen ceder contractualmente sus derechos al productor; en Francia no se les reconoce autoría ni acceso a derechos económicos; mientras que en Alemania sí son considerados autores y perciben *royalties* (McGowan, 2016). En el contexto europeo, la Directiva 2019/790 otorga a los Estados miembros la potestad para determinar qué figuras profesionales deben ser reconocidas como autores; países como Alemania, Austria, Croacia, Estonia, Grecia y Países Bajos ya incluyen a la *DoP* (Lattacher, 2021), a la persona encargada de la dirección de fotografía. En Estados Unidos el reconocimiento es sobre todo moral —premios ASC u Oscar— porque las obras suelen registrarse como *work made for hire* y los derechos patrimoniales recaen en la productora. En todo caso, el diseño de producción está muy lejos de estos parámetros.

La responsabilidad artística de la dirección de fotografía apela de lleno a la cuestión de la autoría de las imágenes que integran la obra cinematográfica. Según Duplá y Utray (2021), esta reivindicación es una constante del colectivo profesional, tanto en el contexto español como en otros países europeos. Del mismo modo, McGowan (2016, p. 19) ya advertía que “su contribución, debido a su naturaleza técnica,

a menudo no recibe el reconocimiento que merece y, por ende, se cree que carece de intención artística y creativa”.

La Ley del Cine de 2007 reconoció a los directores de fotografía como parte de “personal creativo” y coautores de la obra audiovisual, puesto en cuestión en la Ley de Cine y Cultura Audiovisual tramitada en 2024. En ningún caso la figura del Director artístico ha sido propuesta en la categoría de autor. Quizás a ese debate contribuyó la aparición de los movimientos vinculados con el realismo tras la Segunda Guerra Mundial que favorecieron el rodaje de películas de decorados naturales y en exteriores. La aparente facilidad del trabajo del Departamento de arte durante estos años favoreció la imagen de que cualquiera podía realizar el trabajo. Incluso, en los pocos estudios en los que se evidencia la importancia de la aportación de los directores artísticos al resultado de verosimilitud de una historia como elemento que “refuerza la noción de autoría fílmica”, el reconocimiento final se le otorga al director del film. Por ejemplo, a propósito de la serie de HBO Chernobyl (Mazin, 2019), Blanco y Cruz-González (2022, p. 37) señalan:

La *imitatio* que desdibuja la fina línea que separa la imagen documental real de la ficción recreada (gracias, entre otras cosas, a su dirección de arte) por su discurso visual (sin embargo...) no podemos perder de vista que ese discurso visual que contemplamos en la pantalla es una pieza que refuerza la noción de autoría fílmica del director, en virtud del famoso pacto de veridicción (Blanco y Cruz-González, 2022, p. 37)

La verosimilitud, el realismo, es por otro lado, una de las cuestiones a las que se apunta para la falta de reconocimiento por parte del público. La ausencia de realismo a favor de la estilización es el elemento que se pone de relieve en el trabajo de Sigfrido Burmann para que Silvia Blázquez y Mar Marcos consideren que marcó un punto de inflexión en la cinematografía española que posibilitó la sistematización de la profesión: “Trabajó con el propio decorado, dotándole de un valor artístico y no representando la realidad como tal, sino sugiriéndola, creando una atmósfera (...) dio una nueva dimensión a la iluminación, que utilizó para atenuar lo máximo posible el realismo de los decorados” (Marcos Molano y Blázquez Nevado, 2021, p. 168).

Esta tendencia, sin embargo, podría estar cambiando, tal como se refleja en el estudio de Quintana-Servan et al. (2024), que recogen un total de 15 documentos sobre la importancia del rol de Diseño de producción/Dirección artística. Como resultado de su estudio, realizado en el período de 2019 a 2024, concluyen que “dado que una narrativa no puede desarrollarse sin una estética visual, su posición es tan importante como la de un director, un productor o un director de fotografía. La ejecución y el dominio de esta profesión determinan el éxito de las producciones audiovisuales (Quintana-Servan et al., 2024, p. 61).

Los profesionales encuestados reclaman su aspecto creativo y su total implicación en la narrativa visual, plástica y estética de la película. Su desempeño es crucial en la creación del “universo visual y simbólico” de una obra cinematográfica, debido a la responsabilidad asumida y ejecutada en el concepto y diseño de escenarios, la decoración y, en general, la atmósfera que envuelve la narrativa. El trabajo de dirección de arte impacta profundamente en la forma en que la historia es percibida por el espectador, es decir, influye en cómo el público interpreta el tono, la época y el espacio de la narrativa, lo que es crucial para el impacto emocional.

En síntesis, el caso español ilustra una situación de reconocimiento simbólico sin una protección jurídica plenamente garantizada. La dirección de fotografía cuenta con legitimidad cultural y fortaleza asociativa en contraprestación con la situación de los profesionales del diseño de producción, pero su estatus depende de una ley específica todavía en tramitación. Esta fragilidad legal anticipa los retos que la dirección de arte afronta al reclamar un reconocimiento equivalente en la obra cinematográfica.

3.6. ¿Por qué son autores los profesionales del Departamento de arte?

Es pertinente el debate que se genera en torno a la autoría: “Si al creador de la iluminación se le considera autor, ¿por qué no lo va a ser lo iluminado?”, reflexiona una de las personas encuestadas. La sintonía es total entre todas las respuestas que argumentan la necesidad de visibilizar y reconocer la co-autoría de su oficio. “No se puede entender una buena fotografía (que no sea meramente de paisajes en localizaciones naturales) sin una buena dirección de arte (y viceversa)”.

Las personas encuestadas recalcan que, a menudo, el Departamento de arte empieza mucho antes que la dirección de fotografía, por lo que muchas de las decisiones artísticas, de espacios y de diseño de producción ya están tomadas. “La estética de una pieza audiovisual es mucho más que su carta de colores o la profundidad de campo. Requiere de una serie de planteamientos espaciales y dramáticos que tienen que ver con el todo de una obra”, reivindica un diseñador de producción. Los resultados revelan que no se trata de quitar protagonismo a otros, sino de ir en la senda del reconocimiento colaborativo: “El diseño de producción crea la estética visual del film, junto al director y al director de fotografía. Los tres forman parte de la autoría de una pieza audiovisual”, concluye una de las personas miembro de AEDAA. “La dirección y la dirección de foto no son lo mismo sin la dirección de arte”, concluye otro.

Preguntados por el peso del Departamento de arte en la identidad visual de una obra en comparación con la dirección de fotografía, un 22,2 % sostiene que están al mismo nivel, mientras que un 50 % afirma que, si bien lo están, la dirección de arte es menos reconocida socialmente. Un 11,1 % considera que el arte tiene más peso visual, frente a un 9,3 % que lo atribuye a la fotografía, y un 7,4 % matiza que depende del tipo de producción o de la dirección. Estos resultados muestran un consenso amplio sobre la relevancia del arte en la construcción visual, aunque con una percepción social todavía asimétrica.

3.7. Las barreras

Como se puede observar en la Figura 4, el 51,9% de las personas encuestadas consideran que la mayor barrera que se encuentran en el camino es el desconocimiento del público sobre el rol del Departamento de arte. Es decir, que se trata de una barrera que va más allá del contexto industria-oficio. La segunda opción elegida, con un 14,8% de las respuestas, obedece a la falta de visibilidad en los medios y los festivales de cine. Cabe mencionar que un 16,5% opina que todas las respuestas son correctas (incluyendo la opción “desconocimiento de la formación necesaria que debe tener un director de arte”).

Figura 4. Resultados sobre las barreras que encuentran para que la industria (producción, legislación, público) reconozca plenamente la autoría del Departamento de arte



Fuente: Elaboración propia, 2025.

En cuanto a prácticas concretas para visibilizar el Departamento de arte, la mitad de los encuestados (50 %) afirma haber participado en producciones donde este esfuerzo fue satisfactorio. Sin embargo, un 25,9 % nunca ha vivido esta experiencia, y un 16,7 % señala que, aunque existió la intención, no tuvo repercusión. Las respuestas menos frecuentes incluyen la participación en dos producciones (3,7 %) y una contestación de incomprensión respecto a la pregunta (3,8 %).

En ese sentido, sugieren aumentar exposiciones, libros, *making offs* y la promoción en general, y reclaman acciones de mayor calado legal: mejor contrato y mayor reconocimiento en los créditos de título (aparecer justo después de la persona responsable de la dirección de fotografía y “no después de la edición, música...”). “Los directores artísticos no somos técnicos, somos autores, y si se reconocen los derechos morales; lo siguiente sería reconocer los legales para igualarnos al director, guionista y músico”, sostienen. Por último, también tiene un componente industrial: una acción valorada sería otorgar un premio al Mejor Diseño de Producción y que, a nivel de festivales, se valore el diseño de

producción, y no solo el guion, o la fotografía. Es necesario, según los encuestados, conseguir una visibilidad mayor (mayor presencia en medios de comunicación y peso social).

4. Discusión y conclusiones

A modo de resumen, podemos constatar que el de la dirección de arte es un colectivo con amplia experiencia profesional, paritario, mayoritariamente en puestos directivos, en activo, aunque en un contexto de incertidumbre, al que siempre se le requieren más tareas que las convenidas en un inicio (según 80% de las personas encuestadas), con equipos escasos y problemas para conciliar vida personal y trabajo. Se sienten poco reconocidos o parcialmente reconocidos en los títulos de crédito, y si comparamos con el departamento de fotografía, perciben un menor reconocimiento autoral. La comparativa con este departamento no es casual, ya que al director de fotografía se le reconoce la coautoría (aunque no reciben honorarios de los derechos de autor) y se aspira a seguir sus pasos. La falta de equiparación de su labor con otras funciones tradicionalmente consideradas artísticas y no únicamente técnicas (como la del director, guionista o el compositor) se debe, en gran medida, a una limitada comprensión social de su papel creativo y a una insuficiente presencia en los canales de legitimación cultural, como los medios de comunicación o los festivales cinematográficos. Además, es obligatorio destacar que la formación y la enseñanza representan otra de las grandes problemáticas o retos de esa disciplina. Actualmente, la oferta formativa que hay en dirección de arte es escasa y totalmente privada.

En relación con el objetivo principal de esta investigación —medir e interpretar la percepción de los profesionales españoles del diseño de producción en torno a la autoría— los resultados permiten constatar una reivindicación clara de esta figura como agente creativo con capacidad autoral. Las respuestas recogidas evidencian la demanda de mayor visibilidad, reconocimiento legal de la autoría y una proyección más sólida del oficio dentro del ámbito profesional y cultural. Los miembros de AEDAA (Asociación de Diseñadores Artísticos Audiovisuales) reclaman mayor profesionalización, mediante mejoras en la formación del oficio (lo que también contribuiría a paliar su escasa visibilidad en la sociedad), así como una puesta en valor de los espacios, texturas, y narrativa plástica y visual que generan y que con frecuencia pasan desapercibidos.

En relación con los objetivos específicos planteados, también se han cumplido de manera significativa. El primero de ellos —ahondar en las condiciones laborales, la perspectiva de género y los retos profesionales del colectivo— se ha abordado en profundidad gracias al análisis combinado de preguntas cerradas y abiertas, que ha permitido poner de relieve carencias estructurales, desigualdades y demandas concretas. El segundo objetivo —explorar el grado de visibilidad, reconocimiento y crédito autoral de la dirección artística— ha sido especialmente relevante, al evidenciarse una percepción generalizada de invisibilidad en los créditos, festivales y medios, así como una comparación constante con el estatus del departamento de fotografía. Finalmente, el tercer objetivo —recoger y analizar propuestas de mejora expresadas por los profesionales— ha dado lugar a un conjunto claro de demandas centradas en la profesionalización, la formación reglada, la incidencia cultural y el reconocimiento autoral, lo que reafirma la utilidad del estudio no solo como diagnóstico, sino como hoja de ruta para futuras acciones y líneas de investigación.

Estos resultados coinciden con lo planteado en estudios previos que advierten de la escasa visibilidad del Departamento de arte en los discursos académicos y profesionales. Asimismo, el contraste con el contexto anglosajón —donde colectivos como el *Production Designers Collective* han logrado impulsar la visibilización autoral— subraya la necesidad de estructuras institucionales y gremiales más sólidas en el ámbito español.

Los recientes hitos —como el I Congreso nacional de Producción y Dirección artística (2024, Madrid), la creación de redes internacionales y de asociaciones como AEDAA, o la incorporación de profesionales del oficio a la academia— han propiciado un cambio cualitativo, aunque todavía insuficiente en términos de investigación, posicionamiento y transformación estructural y legal.

Asimismo, de la encuesta realizada se extrae la *urgencia* de ahondar en la transferencia y en la labor didáctica a través de exposiciones constantes y presentaciones en escuelas, festivales de cine y demás entidades interesadas en este tipo de divulgación artística. A diferencia del marco sindical anglosajón, los profesionales españoles que se dedican al diseño de producción, se sienten invisibilizados en comparación con sus colegas de DoP. Tradicionalmente, los directores y productores en España han

puesto demasiada carga y énfasis en los DoP como los autores reconocidos que crean la atmósfera visual de una película según los patrones actuales de la industria. Sin embargo, como constatan muchos de los encuestados, carecen de una formación plástica para tomar decisiones que tienen que ver con la estética de la producción. En ese sentido, es especialmente llamativa la contraposición con el mundo anglosajón. “En Estados Unidos te dan tu lugar para encontrar las soluciones que el proyecto necesita desde el punto de vista de la producción (...) en España vamos muy tarde. No nos limitamos a elegir un sofá, como muchos directores creen, ya que desarrollamos y visualizamos el mundo en el que se cuenta la historia y viven los personajes”, sentencia uno de los encuestados.

Todo ello apunta a una problemática sistémica que requiere acciones institucionales, políticas públicas y culturales, así como intervenciones formativas capaces de generar un reconocimiento estructural. La incorporación del diseño de producción como área de conocimiento propia en los estudios superiores, así como su integración en espacios de decisión cultural y artística, se convierte en una demanda estratégica.

En ese sentido, se destaca la pertinencia de impulsar una línea de investigación en torno al diseño de producción, aún con escaso predicamento en la academia española. Este artículo abre un camino hacia la identificación de oficios en la producción audiovisual que la literatura del análisis fílmico o de industria culturales han pasado por alto, considerándolos meros trabajadores al servicio del *director-autor* o la empresa productora con sus lógicas económicas o estratégicas. La investigación sobre las funciones de los departamentos técnicos y artísticos del audiovisual es un campo prometedor, no solo por su novedad, sino también por su aplicabilidad en la mejora de sus condiciones laborales. Un 46,3% de las personas entrevistadas considera que el equipo de trabajo del Departamento de arte no se ajustaba a las necesidades reales de la producción y un 81,5% han sido requeridos para tareas extras.

Como líneas futuras de investigación, se propone desarrollar estudios comparativos entre departamentos creativos en distintas industrias nacionales, explorar la percepción de la autoría en otros departamentos y oficios con peso creativo y estético (como el departamento de vestuario, el montaje o la posproducción), y analizar el impacto del reconocimiento profesional en la construcción de trayectorias y legitimidades autorales. La apertura a enfoques interdisciplinarios, así como la implicación directa del tejido asociativo y académico, resultan esenciales para consolidar un giro autoral más justo y plural en el análisis del audiovisual contemporáneo.

Referencias

- Banks, M. (2017). *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*. Rowman & Littlefield.
- Barnwell, J. (2017). *Diseño de producción para pantalla*. Parramon.
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Paidós.
- Blanco Pérez, M. y Cruz-González, M.C. (2022). The pact of veridiction in the series Chernobyl. The truth and the historical lie from the film. *Revista de Comunicación*, 21 (1), 33-
<http://dx.doi.org/10.26441/rc21.1-2022-a2>.
- Buckley, C., y Fawcett, H. (2002). *Fashioning the Feminine: Representation and Women's Fashion from the Fin de Siècle to the Present*. I.B. Tauris.
- Collado Rueda, M. del P. (2022). *La autoría del diseñador de producción y director artístico: El caso de Benjamín Fernández* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Collado, P.; Notari, C.; Blasco, M.; Pérez-Solero, B. (2024). *Guía de roles. El Departamento de arte en las producciones audiovisuales*. Impresos Izquierdo S.A.
- Del Castillo Aira, I., e Iturbe Tolosa, A. (2024). Mucho más que atrezo.: Propuesta metodológica para el análisis semiótico multimodal de los posters en los decorados de tres películas y series españolas. *Gráfica*, (EP), 01-12. <https://doi.org/10.5565/rev/grafica.347>
- Díaz-Moreno, E. (2020). El vestuario como narrativa visual: autoría y género en el cine español contemporáneo. *Revista de Estudios Culturales*, 45(2), 113-129.
- Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE (Texto pertinente a efectos del EEE). Diario Oficial de la Unión Europea, L130, 92-125. <https://bit.ly/4dTondr>
- Duplá, F. y Utray, F. (2021). La formación de los directores de fotografía de cine en España (2010-2016). *Área Abierta*, 21(1). <https://doi.org/10.5209/arab.71976>
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Ettegui, P. (1999). *Diseño de producción y dirección artística en el cine*. Océano.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Gorostiza, J. (1997). *Directores artísticos del cine español*. Cátedra/Filmoteca española.
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Iturbe Tolosa, A. (2020). Conversación en torno a la autoría con Antxón Gómez, director artístico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(3), 823-827. <https://doi.org/10.5209/aris.68134>
- Ley 13/2022, de 7 de julio, de General de Comunicación Audiovisual. Boletín Oficial del Estado, 163, de 8 de julio de 2022. <https://bit.ly/4dSe2ON>
- Ley 55/2007, de 28 de diciembre, de Cine. Boletín Oficial del Estado, 312, de 30 de diciembre de 2007. <https://bit.ly/43KZLyF>
- Lattacher, M. (2021). Authorship matters! Authorship in the EU with a focus on film. *Stockholm Intellectual Property Law Review*, (2), 56-67.
- Marcos Molano, M., y Blázquez Nevado, S. (2021). La escenografía cinematográfica de Sigfrido Burmann en el archivo de Filmoteca Española. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 44(1), 167-175. <https://doi.org/10.5209/dcin.70396>
- McGowan, N. (2016). Light Creators: the cinematographer's status as an author. En CUICID 2016: *Congreso Universitario Internacional sobre la Comunicación en la Profesión y en la Universidad de Hoy. Contenidos, investigación, innovación y docencia* (p. 714). Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI). ISBN: 978-84-617-4431-2.
- Matellano, V. (2008). *Decorados, Gil Parrondo*. T&B Ediciones.
- Miguelé Juan, B. (2019). El director de arte: Revisión de la definición en la literatura científica y propuestas de los expertos. *Grafica: documents de disseny gràfic = documentos de diseño gráfico = journal of graphic design*, 7(13), 33-44.
- Murcia, F. (2002). *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Fundación autor.
- Palomino González, L. (2023). *Diseño y evaluación de un proyecto educativo para la enseñanza de la dirección de arte cinematográfica en el ámbito de educación superior* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/110771>

- Quintana-Servan, M. E., Flores-Chavez, A. R., Banda, I. C. R., y Colque, E. A. M. (2024). The Impact of Art Direction on the Success of Audiovisual Productions in the Last 5 Years in Iberoamérica. *2024 IEEE 7th International Conference on Computer and Communication Engineering Technology (CCET)*, 56-62. <https://doi.org/10.1109/CCET62233.2024.10837996>
- Rizzo, M. (2007). *Manual de dirección artística cinematográfica*. Omega.
- Shorter, G. (2012). *Designing for Screen: Production Design and Art Direction*. The Crowood Press.
- Staiger, J. (2003). Authorship Approaches in Film Studies. En D. Gerstner & J. Staiger (Eds.), *Authorship and Film*. Routledge.
- Zumalde, I. (2021). La tematización del autor en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 381-395. <https://doi.org/10.5209/aris.67411>

Asociaciones:

Asociación de Artistas plásticos escénicos y audiovisuales de España (AAPEE). <https://aapee.es/>
Asociación Española de Dirección Artística Audiovisual (AEDAA). <https://aedaa.es/>
Colectivo de Diseñadores de Producción. <https://www.productiondesignerscollective.org/>