

O Design no Quadro das Indústrias Culturais: Avaliação dos Objectos de Design Representados na Pintura na fase do Realismo Americano

Fecha de recepción: septiembre 2009

Fecha de aceptación: febrero 2011

Versión final: mayo 2011

Maria João Félix (*)

Resumen: Se pretende con la realización de este trabajo evaluar el significado del arte en la sociedad contemporánea, a partir de la aparición de la industria cultural, en la perspectiva de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, haciendo referencia a las mutaciones sociales ocurridas con la industrialización y demostrar el papel de los objetos de diseño representados en el realismo americano a través del análisis de un cuadro de Edward Hopper.

Palabras Clave: Diseño Industrial - Arte - Industria Cultural - Realismo Americano - Modernismo

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en p. 88]

1. Introdução

Uma das características mais marcantes da indústria cultural, consistiu no seu poder de destituir os indivíduos da sua capacidade de julgar e decidir. Se a revolução industrial mecanizou a relação entre homem e trabalho, a indústria cultural mecanizou a relação entre o homem e sua própria subjectividade.

Por isso, o objectivo desta pesquisa consiste em investigar alguns pontos de vista sobre esta problemática, nomeadamente uma breve análise aos trabalhos de Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin visando as mutações sociais ocorridas após o advento da Revolução Industrial, onde se incluíam temas como, arte, técnica e estética industrial.

O papel desempenhado pela cultura material, através das imagens, será demonstrado a partir da análise de um quadro de Edward Hopper *Escritório à Noite*, onde encontramos objectos de produção industrial que não só retratam uma época do realismo americano, como evidenciam a respectiva tecnologia e o seu papel social. A metodologia utilizada consistirá na pesquisa bibliográfica que abrange os temas atrás referidos.

2. Indústria cultural

O Instituto de Pesquisa Social, que mais tarde se passou a designar por Escola de Frankfurt, surgiu na década de 20 do século XX, criada por um grupo de intelectuais alemães, com o propósito de analisar o pensamento marxista, tentando fundar uma concepção que se distanciasse da ortodoxia do pensamento de esquerda da época.

A ideologia dessa corrente de pensamento encontra-se, em grande parte, difundida nas páginas da *Revista de Pesquisa Social*, que constituiu um dos documentos mais importantes para a compreensão do espírito europeu do século XX, tendo os seus colaboradores estado sempre na primeira linha da reflexão crítica sobre os principais aspectos da economia, da sociedade e da cultura do seu tempo. Por tudo isso foram alvo de perseguição por parte dos meios conservadores, responsáveis pela ascensão e apogeu dos regimes totalitários europeus da época.

Segundo Gian Enrico Rusconi (um dos estudiosos da Escola de Frankfurt), a teoria crítica, como costuma ser designado o conjunto de trabalhos da Escola de Frankfurt, é uma expressão da crise teórica e política do século XX, reflectindo sobre os seus problemas com uma radicalidade sem paralelo. Por isso os trabalhos dos seus pensadores exerceram grande influência, directa nalguns casos, indirecta noutros, sobre os movimentos estudantis, sobretudo na Alemanha e nos Estados Unidos, nos fins da década de 60. (Adorno, 1982)

Os estudiosos do grupo alemão de Frankfurt, abordavam temas como a trajectória da razão iluminista, a situação da obra de arte na modernidade e o debate sobre o nascimento e o desenvolvimento da indústria cultural. A expressão *indústria cultural* foi por eles utilizada, pela primeira vez, no livro *Dialektik der Aufklärung* (Dialética do Iluminismo), sendo nessa obra que Adorno e Horkheimer demonstraram a problemática da cultura, face aos processos industriais.

Considerado como uma consequência do desenvolvimento da própria sociedade moderna, o tema da indústria cultural incluía os aspectos da industrialização, do crescente cientificismo, do consumo e da massificação social, sendo que a discussão em torno do mesmo vulgarmente apontava para os problemas da descaracterização do conceito de arte e, conseqüentemente da ideologia dominante e da alienação de público transformado em consumidor. A sistematização do pensamento dos estudiosos de Frankfurt, face aos seus múltiplos interesses e ao facto de não constituírem uma escola, no sentido tradicional do termo, tornou-se num processo difícil, mas de certo modo colocou-nos face a uma postura de análise crítica e a uma perspectiva aberta para todos os problemas da cultura do século XX.

Podemos, no entanto, salientar alguns dos temas desenvolvidos pelos estudiosos alemães: assim a Walter Benjamin, devem-se reflexões sobre as técnicas fixas de reprodução da obra de arte, particularmente do cinema, e as consequências sociais e políticas resultantes, a Adorno reflexões, como o conceito de “indústria cultural” e a função da obra de arte, a Horkheimer coube os fundamentos

epistemológicos da posição filosófica de todo o grupo de Frankfurt, tal como se encontram formulados na sua “teoria crítica” e, finalmente, a Habermas, as ideias sobre a ciência e a técnica como ideologia. (Marcuse, 1997)

A sociedade em que se vivia estava sofrendo várias transformações principalmente, no aspecto económico, dado que o comércio se tinha fortalecido após as revoluções industriais, ocorridas na Europa e, com isso, o capitalismo florescia em consequência das novas descobertas científicas e do avanço tecnológico. O homem havia perdido a sua autonomia e, perante esse facto, a humanidade estava cada vez mais desumanizada, sendo que o domínio da razão humana, preconizado pelo Iluminismo, passou a dar lugar ao domínio da razão técnica. Os valores humanos haviam sido deixados de lado em prol dos interesses económicos e o que passou a reger a sociedade foi a lei do mercado. Quem conseguisse acompanhar esse ritmo e essa ideologia de vida, talvez, conseguisse sobreviver, mas quem não o conseguisse seria jogado à margem da sociedade.

Nessa corrida pela posse de determinados bens, nasce o individualismo que, segundo Adorno, “é o fruto de toda essa Indústria Cultural”.

“A Indústria Cultural impede a formação de indivíduos autónomos e independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”. (Adorno 1982)

Face a estas transformações sociais, podemos dizer que a Indústria Cultural traz consigo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, na ideologia dominante, a qual confere sentido a todo o sistema.

É importante salientar que, para Adorno, o homem, nessa Indústria Cultural, não passava de mero instrumento de trabalho e de consumo, e era considerado como um objecto manipulável.

De tudo isto se depreende que, a grande intenção da indústria cultural, consistiria em obscurecer a percepção de todas as pessoas, principalmente daqueles que eram formadores de opinião, sendo que ela era a própria ideologia, regendo valores e até mesmo a felicidade do indivíduo que sofreu condicionantes face a essa cultura. No entanto sabemos que é importante salientar que a grande força da Indústria Cultural consistia em despoletar no homem necessidades, não as que lhe permitiriam assegurar o seu dia-a-dia, mas sim, as necessidades do sistema vigente, que apontavam para o consumo incessante.

O universo social, maioritariamente considerado o das coisas, constituiria também um espaço hermeticamente fechado, cujas tentativas de saída se encontravam bloqueadas. Adorno tentou não passar esta visão pessimista, da sociedade de então, afirmando que existiria uma saída e que esta se encontrava na própria cultura do homem: a limitação dos sistemas e a estética.

Aliás na obra *A Teoria Estética*, onde Adorno, a propósito da salvação do homem diria que, não adianta combater o mal com o próprio mal, pois exemplos disso, ocorreram no nazismo e noutras guerras. Para ele a antítese mais viável da sociedade selvagem era a arte, pois é ela que liberta o homem das amarras dos sistemas e o coloca como um ser autónomo e humanizado.

Enquanto o papel do homem, perante a Indústria Cultural, passaria apenas por este ser um mero objecto

de trabalho e consumo, na arte ele seria um ser livre podendo pensar, sentir e agir. A arte seria como se fosse algo perfeito diante de uma realidade imperfeita e além disso, para Adorno, a Indústria Cultural não poderia ser pensada de maneira absoluta, pois possuía uma origem histórica e, conseqüentemente seria efémera.

2.1. Os Homens e as suas obras

Entre todos pensadores vinculados ao grupo de Frankfurt, salienta-se o perfil de Walter Benjamin e o fascínio que suscitava, quer pela sua obra, quer pela sua personalidade. Para Adorno, Walter Benjamin era a personalidade mais enigmática do grupo, pois os seus interesses eram frequentemente contraditórios e a sua conduta oscilava entre a intransigência e a cortesia. Essa maneira de ser aparentava mais o temperamento vibrante de um artista do que a tranquilidade e a frieza racional, normalmente esperadas de um filósofo. O seu pensamento parecia nascer de um impulso de natureza artística que, transformado em teoria, como afirmava Adorno “liberta-se da aparência e adquire incomparável dignidade: a promessa de felicidade”.

Benjamin considerava o seu ensaio *A Obra de Arte na Época das suas Técnicas de Reprodução*, como a primeira grande teoria materialista da arte, encontrando-se o ponto central, desse estudo, na análise das causas e consequências da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objectos individualizados e únicos.

Com o avanço das técnicas de reprodução, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituía a obra de arte do seu status de raridade. Para Benjamin, a partir do momento em que a obra fica excluída do seu status, que faz dela algo ao alcance de poucos e um objecto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais, as quais seriam entendidas como resultantes da estreita relação entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética.

A análise de Benjamin concluía que as técnicas de reprodução das obras de arte, provocando a queda da aura, promoviam a liquidação do elemento tradicional da herança cultural, mas por outro lado, esse processo continha algo de positivo, na medida em possibilitava outro relacionamento das massas com a arte dotando-as de um instrumento eficaz de renovação das estruturas sociais. Tratava-se de uma postura optimista, que foi objecto de reflexão crítica, por parte de Adorno.

Segundo Adorno, passou despercebido a Benjamin que a técnica se define através de dois níveis: primeiro enquanto qualquer coisa determinada intra-esteticamente e, segundo, enquanto desenvolvimento exterior às obras de arte. Quando surgiu a produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificaram a distinção entre o carácter da própria obra de arte e o sistema social, por conseguinte, se a técnica passa a exercer grande poder sobre a sociedade, tal ocorre, segundo Adorno, graças e em grande parte, ao facto de que as circunstâncias que favorecem tal poder são arquitectadas pela força dos economicamente mais fortes sobre a própria sociedade, o que conduz a que, a racionalidade da técnica se identifique com a racionalidade da dominação. A expressão “indústria cultural” visa substituir a expressão “cultura de massa”, pois esta última designação possibilitava, aos seus defensores, o objectivo

de fazer crer que se tratava de um tipo de cultura que teria surgido espontaneamente das próprias massas. Adorno, divergia frontalmente desta interpretação, pois, segundo ele, a indústria cultural, ao aspirar à integração dos seus consumidores, não apenas adapta os seus produtos ao consumo das massas, mas também, e em larga medida, determina o próprio consumo.

2.1.1. Walter Benjamin

Benjamin, apesar de considerar que, por um lado, as novas formas de produção artística tinham abalado os velhos referenciais da obra de arte e que, por outro, eram também indutoras de uma nova fruição estética, projectou uma visão positiva da cultura de massa, no sentido de que esta poderia ser uma fonte de emancipação, libertando o homem moderno das opressões do capital.

Assim a industrialização e a arte que se fundamentavam na reprodução e na utilização de meios técnicos, produziram novos modos de percepção e reencaminhariam o indivíduo moderno para um mundo social reencantado, desvalorizando a racionalização e desmistificando a modernidade. É precisamente na formação desse mundo reencantado, proporcionado pela industrialização e pela cultura de massa, que Benjamin aposta na recuperação da energia mítica como forma de reactivar as forças revolucionárias inconscientes. Evidentemente, que ele não propunha um retorno à mitologia tradicional, com o seu carácter religioso e de devoção permanente, mas a inauguração de uma nova perspectiva encantadora inspirada na paisagem urbano-industrial com a sua realidade de então.

Para implementar a sua proposta, Benjamin aproximava-se dos surrealistas, inspirando-se no elemento catártico do movimento, que vislumbra uma crítica à sociedade capitalista e aos seus valores tradicionais, através da força criativa do subconsciente, valorizando, assim, a dimensão onírica e a livre associação de ideias (Freud) como meios privilegiados de invenção artística e de actuação política. Benjamin acreditava, deste modo, que essa leitura da arte surrealista estava muito próxima da realidade social moderna, marcada pelos “novos mitos” da sociedade industrial.

Este autor, entendia que o mergulho dos surrealistas, no mundo dos sonhos, era excessivo e que, para este movimento existia um problema que consistia no facto de permanecer no sonho, não dando visibilidade da sua transcendência, para que se pudesse afirmar.

Benjamin era, no entanto, um entusiasta do movimento surrealista e considerava que os seus seguidores tinham sido os primeiros a compreender as energias revolucionárias da modernidade, apesar do seu estado de permanência onírica que os tornava distantes de qualquer objectivo conducente ao projecto político, facto que ele entendia ser necessário ultrapassar para poder tirar melhor proveito desse momento, sendo necessário despertar para, a partir de então, utilizar os seus conhecimentos no sentido de alcançar uma meta revolucionária.

É através destes ideais que Benjamin observa, de modo positivo, os bens culturais que se fundamentam na reprodutibilidade técnica, dado que, grande parte deles, tem a potencialidade de conduzir o indivíduo ao mundo dos sonhos, possibilitando assim a observação de elementos significativos da sociedade moderna.

As propostas de Benjamin atrás referidas, demonstram o empenho do autor em apontar os elementos formadores de uma nova arte, fundamentada nas técnicas industriais de produção, pois ele entendia o elemento tecnológico como um instrumento capaz de devolver ao homem a dimensão mítica e onírica da arte, que sempre existiu, mas que necessitava de ser reposta, de acordo com os novos tempos e com a modernidade.

No seu trabalho, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, onde realça a potencialidade da cultura de massa, o autor destaca os pontos positivos dessa nova forma de representação artística apontando, em primeiro lugar, a descaracterização dos elementos essenciais que anteriormente definiam a obra de arte, como, por exemplo, a questão da autenticidade e o valor de culto.

Assim, para Benjamin, a arte pré-moderna tinha como finalidade atender aos rituais religiosos, e nesse sentido as obras possuíam uma aura, ou seja, a obra era singular e única e estava relacionada com o seu contexto histórico e temporal, sendo que a reprodutibilidade técnica da arte, na época moderna, possibilitou, entretanto, que a arte perdesse esse carácter de singularidade e de unicidade de outros tempos, abalando assim o valor de culto ao qual estava intrinsecamente relacionada.

Em contrapartida, a arte contemporânea, ao destruir a aura da obra, em virtude da difusão em série, proporcionava o valor de exposição, mas este facto, que abala então o conceito tradicional de arte, não era visto por Benjamin como algo pernicioso, pois isso possibilitava que a obra ficasse mais próxima das massas.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objecto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua produção (...) Retirar o objecto do seu invólucro, destruir a sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no momento único. (Benjamin, 1994).

Benjamin defendia, não só o facto da reprodutibilidade técnica negar a aura artística, mas que o próprio status da arte se modificaria, assim como a sua função, deixando de fundar-se no ritual e passando a ter uma função política, porque permitiria a um maior número de pessoas, o acesso aos bens culturais, e isto para ele consistia numa democratização da informação.

3. A cultura material através das imagens

Walter Benjamin, defendia que a obra de arte tinha mudado de carácter e que a máquina substituíra a singularidade da existência, pela pluralidade da cópia e, o valor de culto da imagem convertia-se em valor de exibição, perdendo-se assim na idade da reprodução mecânica, a aura da obra de arte. Esta teoria veio, no entanto, suscitar algumas dúvidas.

Por exemplo, e a propósito das cópias, um proprietário de uma xilografia ao tirar cópias a uma obra de arte, poderia reter a ideia de que se tratava de uma imagem singular, não pensando que se tratava ou não de mais uma cópia. Ainda outro exemplo, que poderemos reter, é o facto dos

quadros dos mestres holandeses, do séc. XVII, que representam domicílios particulares e tabernas, mostrarem que, nas paredes das casas se colocavam, tanto pinturas, como xilografias e gravações. (Burke 2001)

Michael Camille, mais recentemente, defendeu que a reprodução da imagem pode chegar inclusivamente a incrementar a sua aura, do mesmo modo que a multiplicação fotográfica não desmistifica o glamour de uma estrela de cinema, antes pelo contrário, motiva a sua projecção. Apesar de hoje em dia hoje levarmos a imagem menos a sério do que os nossos antepassados, isso certamente que se deve, não à reprodução propriamente dita, mas sim à grande quantidade de imagens com que somos atingidos em cada dia.

Estas imagens servem assim de testemunhos, no processo da reconstrução da cultura material do passado, tanto nos museus, como nos livros de história e são particularmente valiosas para a reconstrução da cultura quotidiana, possuindo a vantagem de comunicar com rapidez e clareza os respectivos detalhes, dado que uma avaliação dos mesmos, através de um texto, seria mais vaga e complexa. Os pintores holandeses foram dos primeiros a representar vistas urbanas e interiores domésticos, oferecendo assim um importante testemunho para se poder entender o carácter da cultura Holandesa, da época.

No caso das paisagens urbanas, os detalhes de determinadas imagens têm, em certas ocasiões, um valor especial como documento. Por exemplo, a cidade velha de Varsóvia, arrasada praticamente em 1944, foi reconstruída pedra por pedra no final da Segunda Guerra Mundial assentando no testemunho das gravações e das pinturas de Bernardo Bellotto.

Os especialistas em História e Arquitectura fazem, habitualmente, uso das imagens para reconstruir a aparência de alguns edifícios antes de serem demolidos, ampliados ou restaurados.

3.1. Interiores e Mobiliário

No caso das imagens de interiores, o *efeito realidade* é, inclusivamente, maior que nas vistas das cidades. “Guardo uma recordação muito viva da minha reacção, quando era ainda um menino, visitei a National Gallery de Londres e vi quadros de Pieter de Hooch (1629-1648)” (Burke), especialista em pintar interiores de casas e pátios holandeses, cheios de mães, criadas, crianças, homens bebendo e fumando, etc. Perante esses quadros, os três séculos que separavam o espectador do pintor pareciam por momentos, não terem decorrido, e o passado não só podia ver-se como inclusivamente sentir-se e tocar-se.

Quando visitamos um edifício ou monumento, por exemplo, do século XVII, sabemos tratar-se de uma reconstrução em que uma equipa de técnicos teria actuado como se fossem historiadores.

Basta estarmos atentos aos testemunhos de quadros para descobrirmos que tipo de móveis eram utilizados numa casa, com essas características, e qual a sua disposição. No caso de um edifício ser modificado, em épocas posteriores, como aconteceu, por exemplo com o palácio de Versalhes, os restauradores tiveram de decidir se sacrificavam o século XVII em prol do Século XVIII o ou vice-versa. Em qualquer dos casos, o que observamos na actualidade é, em grande parte, uma reconstrução. A diferença entre um

edifício autêntico do século XVII, pode consistir apenas no facto de uma parte importante da madeira ou da pedra ter sido substituída por carpinteiros modernos. (Burke, 2001) Um quadro poderia também servir como advertência aos espectadores do século XX, no sentido de que um artista não é uma câmara fotográfica, mas um comunicador que tem os seus próprios interesses. Inclusive na cultura da descrição interessava às pessoas o que se ocultava por detrás da superfície, tanto nas imagens como no mundo material que representavam.

As imagens têm a grande vantagem de mostram detalhes da cultura material, à qual as pessoas da época não atribuíam o verdadeiro valor, e que não tinham sido mencionados nos textos da época, por isso o testemunho das imagens é valioso porque, não só mostra artefactos do passado, como também a sua colocação, de acordo com os ditames da época.

A história da cultura material refere-se ao testemunho das imagens e parece especialmente fiável no que toca aos pequenos detalhes, pois permite-nos situar os artefactos antigos, no seu contexto social e original.

4. Modernismo

Problemas sociais e religiosos geraram algum mau estar geral, na Europa no início do século XX e dividiram alguns países, nomeadamente as principais nações industriais, que compartilhavam de uma desconfiança mútua, enquanto se esforçavam por estabelecer uma sociedade industrial moderna sendo que, no domínio das artes, esta situação instável reflectia-se em incessante busca de uma nova ideologia.

O florescimento da Arte Nova evidenciou, desde logo, que este movimento seria de curta duração, pois as suas linhas fluentes e formas subtis eram inadequadas para uma produção mecânica. Exigia-se assim uma nova cultura, inspirada pelas conquistas científicas e tecnológicas, que reflectisse o dinamismo da vida moderna.

Fascinados pelo encanto da velocidade e pelo poder da máquina, os artistas começaram a tentar captar, na pintura e na escultura, os registos da vida na cidade moderna, tais como o ruído, a velocidade, a cintilação da luzes e a violência. A experiência urbana, ligada à multidão, ao anonimato, ao contingente e ao transitório, é enfatizada pelo poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867), como o núcleo da vida e da arte modernas.

A industrialização em curso e as novas tecnologias, colocam em crise o artesanato, fazendo do artista um intelectual apartado da produção. Com a industrialização, esse sistema entra em crise, afirmava o historiador italiano Giulio Carlo Argan, e a arte moderna é a própria história dessa crise.

Algumas das tendências modernistas são então: a libertação de fazer uma arte, em conformidade com a sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, bem como o propósito de diminuir a distância entre as artes maiores (arquitectura, pintura e escultura) e as aplicações aos diversos campos da produção económica, e ainda a busca de uma funcionalidade decorativa e a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou europeia, passando ainda pelo esforço em interpretar a espiritualidade e inspirar e redimir o industrialismo.

Assim, misturam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais.

O termo, arte moderna, engloba as vanguardas europeias do início do século XX, cubismo, construtivismo, surrealismo, dadaísmo, suprematismo, neoplasticismo e futurismo, do mesmo modo que acompanha o deslocamento do eixo da produção artística de Paris para Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)(Argan).

O novo centro da cultura artística moderna passa a ser Nova Iorque, e a arte passa a ter uma posição de autonomia e de hegemonia, conservando as relações com a esfera europeia, mas possuindo, porém, características próprias e inconfundíveis, sendo a primeira delas a ausência de qualquer inibição em face de todas as tradições.

Em 1918, terminada a Primeira Guerra Mundial, um clima de incerteza dominou por toda a década de 20 e os países envolvidos, que antes disputavam mercados consumidores, viviam agora crises económicas, sociais e políticas. Em 1929 Nova Iorque, viu desequilibrada a sua estrutura económica resultando no que foi chamado de Grande Depressão nos EUA.

Nos anos 30, o espírito da Depressão espalhou-se e teve um profundo efeito sobre a autoconfiança norte-americana, reflectindo-se, consequentemente, na produção artística desse período.

O sentimento de nostalgia e os valores tradicionais pareciam constituir um verdadeiro estilo de vida e assim, as cenas naturalistas, sobre o árduo trabalho rural, eram populares. Alguns artistas, como Edward Hopper, expressavam as suas reflexões sobre o passado mostrando a maneira de ser individualista da época. Exemplo disso as pinturas de Hopper que retractavam a desolação da vida urbana, com figuras humanas presas dentro de seu próprio isolamento.

O realismo exemplifica, a direcção tomada pela representação do povo e do quotidiano, pensado como forma de superação das tradições clássica e romântica, assim como dos temas históricos, mitológicos e religiosos.

4.1. Os Movimentos Americanos

Um dos factos referenciados na história da arte do século XX é a transferência do centro da cultura artística mundial, da Europa para a América. Durante todo o século XIX a arte americana é praticamente tributária da europeia, sendo apenas na arquitectura que os modelos europeus variam, consoante a organização social, o modo de vida e a disponibilidade dos materiais.

No final do século XIX forma-se em Chicago uma autêntica escola de arquitectura, que tem, mais tarde, como expoente máximo L. H. Sullivan, considerado o profeta da arquitectura moderna, o qual promulgou a arquitectura orgânica, porque estava convicto de que um edifício, incorporando a vida, deveria ser concebido como um ser vivo e sustentou que a *forma segue a função* não tendo entendido nunca, por função, fenómenos puramente mecânicos e utilitários, mas sim o resultado de todas as realidades intelectuais, espirituais e práticas.

Só no fim do século XIX e princípio do século XX se manifesta, na arte figurativa, uma corrente tipicamente americana, realista (Homer, Henry, Eakins, Sloan), inde-

pendentemente dos exemplos históricos europeus e a qual se dedica a recolher, com a máxima objectividade, os aspectos da vida (Argan).

Já na primeira década do século XX, o fotógrafo Stieglitz organiza, na sua própria galeria, exposições de arte moderna europeia e um pouco mais tarde, em 1913, a famosa Armory Show dá a conhecer ao grande público americano, os impressionistas Cézanne, Van Gogh, os nabis, os fauves, os cubistas, Duchamp e Picabia, sendo a partir desta mostra, que fez escândalo, que começa a grande aventura da arte americana.

A maior parte dos artistas americanos, pelo menos até 1947, protagonistas do expressionismo abstracto beberam nas fontes do surrealismo europeu, de Miró a Masson, a Klee, às manifestações mais violentas da destruição da imagem do Picasso dos monstros e da Guernica e a todas aquelas poéticas que remetiam para a arte primitiva como manifestação do inconsciente colectivo. (Volpi, 1969)

Gorky, será a figura-chave deste delicado momento de ligação entre a velha cultura figurativa e a arte americana emergente, dado que possuía uma experiência profunda das linguagens formais europeias, realizando assim uma dupla operação que consistiu em esvaziar os signos da arte europeia, da sua referência a um sistema histórico de significados, e reanimá-los como significantes de uma condição existencial originária e insuprimível, em que a realidade psíquica se confundia com a realidade biológica.

A Escola de Nova Iorque, foi precursora de uma manifestação imediata e de uma vitalidade profunda que, liberta de qualquer condicionamento repressivo, recuperou o ritmo instintivo do gesto pictórico, o dinamismo de motivações obscuras e de mitologias remotas e primitivas. Termina assim um período que viu a arte empenhada na problemática social e política e agora o problema já não reside nas escolhas ideológicas e na formulação de programas de acção, mas sim na possibilidade ou não de sobrevivência da arte no quadro de uma sociedade de consumo e de uma cultura de massas.

5. Arte, técnica e estética industrial

As ligações entre arte, técnica, e produto industrial, merecem especial relevo pois, ainda hoje, muita gente não se apercebe do significado que teve para o destino da humanidade o evento da revolução industrial, ou seja, a grande transformação que se operou no mundo, em consequência da máquina e da mecanização de tantos produtos necessários ao homem.

A arte de hoje, como a de sempre, submete-se às condições técnicas e sociais do meio em que se desenvolve e só neste contexto se mantém eficaz e actual, sendo por isso que a mecanização do mundo moderno incidiu, não só sobre a componente social e económica, como também sobre a componente estética da vida humana. A grande importância, que adquire o produto industrial, na sociedade moderna, não pode ser subestimada sobretudo quando esse produto se integra na própria sociedade e progressivamente substituiu o artesanato, sendo, por isso oportuno, procurar entender, até que ponto o desenho industrial deve ser considerado como parte integrante da grande família das artes visuais.

A arte de hoje não é a de ontem, e não será a de amanhã, nem como *forma*, nem como *função*, entenda-se, neste contexto, que o termo *função* se refere às razões, às motivações e aos impulsos que levaram, em todos os tempos, à criação de obras que hoje se definem como *artísticas*, mas que foram definidas pelos antigos como *téchne*, feitiço, objecto religioso, instrumento de trabalho, chancela, amuleto, etc.

No que concerne, mais directamente à relação entre desenho industrial e artes visuais, aí compreendida a arquitectura, devemos ter conta a evolução particular verificada, e que passou por quatro fases distintas: numa primeira fase, que corresponde aos ensinamentos de William Morris e de Ruskin, verificou-se um decidido repúdio de todo o passado académico na arquitectura e no artesanato, mas sem uma compreensão recta para o urgente desenvolvimento da técnica, numa segunda fase, a que deu origem aos primeiros fermentos da *art nouveau* e a personalidades como Van de Velde e Horta, começou-se a aceitar a intervenção da máquina na determinação de obras artísticas, mas ainda sem se libertar de um decorativismo supérfluo de origem artesanal. Foi só na terceira fase, a da *Bauhaus*, de Gropius, que o conceito de interdependência entre funcionalidade e forma se torna proeminente, mas esta fase, todavia, havia de ser rapidamente superada, quando se percebeu que o binómio *útil-belo* não bastava senão para justificar uma bem pequena parte das formas criadas pela indústria e pela arquitectura, o que constituiria a quarta fase.

Mais tarde entendeu-se tudo isto devido ao facto de se ter compreendido como o objecto industrial e a arquitectura, deviam corresponder, o mais possível, aos requisitos técnicos que lhe eram exigidos e à natureza do material utilizado, mas na condição de ter em conta duas outras importantes premissas: primeira a necessária instabilidade formal, devida, às grandes e diversificadas exigências de mercado, à solicitação, à concorrência e ao monopólio, e segunda, a função simbólica, pela qual o objecto estaria destinado a significar a sua função de maneira evidente.

5.1. Relação entre Artesanato, Desenho Industrial e Artes Puras

Se pretendermos esclarecer melhor a relação entre desenho industrial e as outras artes, temos de considerar um outro ponto, o da sua interdependência com o artesanato, pois cada vez mais o objecto industrial está a substituir o artesanal. É um processo lógico e elementar que se tem vindo a verificar desde os tempos mais distantes. Isto, para além de tudo, permitir-nos-à infringir a absurda dicotomia, que numa altura fora estabelecida, entre *arte aplicada* e *arte pura*, entre *arte decorativa* e *não decorativa*, como se existisse um limite nítido entre o que de artístico e de não-artístico faz parte de um determinado património cultural.

Cada vez mais os objectos feitos à mão serão substituídos pelos produtos feitos à máquina e por isso o produto artesanal dos tempos passados ver-se-á limitado a alguns sectores particulares (mosaico, cerâmica, renda, vitral) adquirindo, assim, algumas das características mais específicas da *arte pura* de outros tempos. Habilmente e quase inadvertidamente, a *vis formativa*, própria do objecto industrial, vai-se transferindo também para o

artesanal, como se transfere, até para o artístico, para a escultura e para a arquitectura.

Habitados a ver o nosso *universo plástico* povoado das linhas sinuosas de certos instrumentos científicos e das superfícies lisas de tantos produtos industriais, somos, lentamente, levados a gostar delas e também a pedi-las nos móveis, nas estruturas arquitectónicas, nas esculturas. Os exemplos não faltam: serão as esculturas de um Arp, de um Brancusi ou de um Gabo que mostrarão o estreito parentesco com os objectos industriais criados por Noguchi, Eames, Wirkkala, serão ainda as arquitecturas de Rudolph, Niemeyer e Aalto, bem como os jardins de Burle Marx, as pinturas de Rauschenberg, de J. Johns, que sofreram a influência destas formas, não-naturais, mas que adquiriram a significância que tiveram, em tempo, as formas das árvores, das montanhas e do corpo humano. Pense-se, finalmente, na transformação sofrida por todo o panorama urbano das nossas cidades modernas, com a presença de construções industriais que incluem altos fornos, reservatórios, serpentinhas, pontes e viadutos, onde por toda a parte se criaram linhas novas, providas de uma específica beleza plástica, cromática, arquitectónica, assim como o podiam ter sido as cúpulas e os campanários medievais. Não é caso aqui de levantar a questão sobre se os dois géneros de beleza têm igual valor, igual duração ou se pode instituir, uma escala estética, entre estes monumentos do presente e os gloriosos monumentos do passado, mas não há dúvida de que um novo elemento artístico se juntou às outras artes, elemento que reencontraremos, transformado e sublimado, nas construções arquitectónicas e nas obras de arte

5.2. Interferências entre Desenho Industrial, Pintura e Escultura

No domínio das hipóteses estéticas a mais habitualmente aceite é a que postula uma identidade estilística entre obras de arte de uma determinada época, inclusive entre as obras de artes bastante distintas entre si como a música, a arquitectura e a poesia, e com maior ênfase, para aquelas que pertencem a uma mesma categoria sensorial, como é o caso das artes visuais.

Se observarmos as relações que se foram instituindo entre desenho industrial, pintura e escultura, poderemos facilmente constatar que tais relações passaram por três fases distintas: uma primeira fase, aquela, que corresponde à primeira revolução industrial (a arquitectura de engenharia do século XIX), em que as obras técnicas e mecânicas, incluindo aqui as grandes pontes metálicas, as primeiras máquinas a vapor, as primeiras máquinas têxteis e de escrever, eram consideradas completamente distintas das *belas-artes* e, quando muito, se tentava, por vezes mascarar a máquina acrescentado-lhe um friso ou um ornamento, ou integrando elementos decorativos como capitéis e pequenas colunas, no corpo do mecanismo. Numa segunda fase, a da Arte Nova que procurou criar objectos de arquitecturas que, mesmo valendo-se da laboração mecânica, tivessem também um quociente artístico e sabemos que nesta época se realizaram algumas obras importantes que iriam ser revalorizadas, sobretudo nos nossos dias.

Por fim uma terceira fase, a bauhausiana e neoplástica, durante a qual veio a ganhar força e convicção de que o

objecto industrial e a arquitectura, criada com os novos materiais, deveriam ser totalmente submetidos ao binómio utilidade-beleza. Foi então que se verificaram os conhecimentos dos casos de analogias *estilísticas* entre algumas pinturas de Mondrian, Van Doesburghe Malevic, algumas esculturas de Arp, Pevsner e Gabo, e os objectos industrialmente produzidos como móveis de Rietveld, de Le Corbusier, de Mies e de Breuer.

Este último período foi, sem dúvida, um período glorioso e cheio de interesse polémico e ideológico, mas hoje, a uma longa distância, podemos constatar que nesta desejada submissão de um sector artístico ao imperativo da *funcionalidade* devia haver algo de forçado.

No período do pós-guerra, pôde-se, de facto, assistir a uma progressiva revolta da pintura e da escultura perante as frias regras do construtivismo e do concretismo e verificou-se o aparecimento de novas formas pictóricas e plásticas, muito mais liberais, que desembocavam precisamente nos modos extrovertidos e irracionais da pintura informal, do *tachisme*, da *action painting* americana e de outras correntes neodadaísticas e *pop*.

É óbvio que, entre estas últimas formas de arte visual e o objecto industrial, não podia subsistir mais que uma escassíssima afinidade. Alguns autores tentaram, em vão, descobrir numa certa arquitectura bruta ou num determinado relançamento ornamental do objecto industrial, uma analogia com o informal pictórico. A realidade é bem diferente, pois surgiu um tipo de pintura e de escultura que, mesmo em oposição ao racionalismo arquitectónico e ao rigor científico da produção industrial, pretendeu manter intactos os seus privilégios de absoluta liberdade criativa e de absoluta independência em relação a toda a construção racional.

Um vasta gama de produtos industriais, por outro lado, puderam, entretanto, subtrair-se às exigências da prática, da funcionalidade e das leis do mercado e que, portanto, deviam estar na base de algumas normas constitutivas e construtivas que regulariam também o seu aspecto exterior, o que não impedia que uma osmose entre as diversas formas criativas subsistisse. São exemplo disso, por parte das artes puras, a frequente inclusão de elementos tomados de empréstimo ao mundo da indústria e do desenho industrial como se pode constatar em muitos artistas *pop*, como Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Arman, Rasse e, Oldenburg, entre outros e, por outro lado, o progressivo desenvolvimento e afirmação, em diversos países, de um tipo de produção industrial, ou pelo menos realizada com sistemas industriais e em série, dedicada à criação de objectos não utilitários, isto é, de objectos que tinham como único fim serem agradáveis e satisfazerem a exigência estética do público. Algumas destas obras, como as criadas pelo grupo francês *Recherches Visuelles* (Morellet, Le Pare, Sobrino, Yvaral) ou pelos italianos do *Gruppo T* (Borioni, Colombo, Devecchi), por Mari e Munari, ou por outros artistas como os alemães Rot, Pohl, Mack, Piene, serviam para demonstrar a possibilidade de conceber também o desenho industrial em função de uma criação de obras artísticas, não utilitárias e que, muito provavelmente, encontrariam no futuro amplas aplicações no sector da publicidade, do mobiliário, da sinalética e, na generalidade, em todo o *lay-out* da moderna civilização mecanizada.

O florescimento de obras de arte, definidas como conceptuais ou pobres e, de algumas subespécies das mesmas como a *land art* e a *earth art*, demonstra, uma vez mais, que existia um forte impulso para a revolta contra os ditames da máquina e da indústria. Não há dúvida que muitas destas formas artísticas, baseadas mais na enunciação de um conceito de uma metáfora visível, do que na realização de verdadeiros objectos, servem para indicar, de certo modo, uma recusa do mundo mecanizado e padronizado da civilização tecnológica, em que indubitavelmente, o objecto criado pelo *design* é um dos principais expoentes.

6. Edward Hopper e a sua obra

Trata-se de um artista que retractou, com realismo, a solidão urbana e a estagnação do homem, causando ao observador um impacto psicológico. A obra de Hopper sofreu forte influência dos estudos psicológicos de Freud e da teoria intuicionista de Bergson, que procuravam uma compreensão subjectiva do homem e de seus problemas. Hopper pintou paisagens urbanas, porém, desertas, melancólicas e iluminadas por uma luz estranha. Os edifícios, geralmente enormes e vazios, assumem um aspecto inquietante e a cena parece ser dominada por um silêncio perturbador. (Proença, 1990)

Produziu obras de estilo realista imaginativo contemporâneo uma arte individualista, embora com temas identificados com os da Ashcan School, onde coexistiam as expressões de solidão, vazio, desolação e estagnação da vida humana, expressas por figuras anónimas. Estas pinturas evocavam silêncio e reserva exercendo frequentemente forte impacto psicológico, tendo alguma semelhança com a pintura metafísica.

Num cenário de mudanças e inovações, surge o movimento da arte moderna, um dos momentos de transformação artística mais radical do homem, com o seu desejo de se libertar do passado em busca de novos caminhos, de acordo com a nova mentalidade emergente.

Sendo Paris o grande centro cultural europeu, da época, de onde as novas ideias artísticas irradiavam para o resto do mundo ocidental, dali surgiram as correntes que tinham como missão fazer o futuro acontecer imediatamente.

No início do século XX, nos Estados Unidos, poucas pessoas imaginavam que, em menos de 50 anos, a arte norte-americana ficasse livre do domínio da influência europeia, pois ainda que a América do Norte possuísse as suas próprias instituições artísticas, estudar nas academias de arte parisienses era considerado parte do percurso prestigiante de todo o artista norte-americano, o que, de certa forma, tornaria redutor as manifestações culturais do país. No entanto, em 1905, uma arte genuinamente norte-americana começava a despontar na chamada Galeria 291, situada na 5ª Avenida, em Nova York, onde o fotógrafo Alfred Stieglitz promovia a fotografia como expressão de arte. Stieglitz convidava artistas da vanguarda europeia para exposições que dessem ao público norte-americano a oportunidade de os conhecer, embora não incentivasse o mesmo público a apreciá-los. Em 1908, um grupo de artistas norte-americanos, conhecidos como *The Eight (Ashcan School)*, pretendeu desenvolver um estilo artístico de oposição ao tradicionalismo. Comparados aos europeus, estes artistas, pos-

sufiam um estilo conservador, mas foram de importância significativa para a formação de uma arte norte-americana independente, à qual pertencia Edward Hopper. Estes artistas observavam a vida urbana contemporânea e tinham em comum o facto de serem artistas-repórteres possuindo uma percepção visual rápida e uma memória precisa para detalhes, o que estimulava o seu interesse por cenas do quotidiano. Embora pintassem imagens da marginalidade e da vida dos desfavorecidos, estavam muito mais interessados nos aspectos pitorescos desses temas do que nas questões sociais que estes suscitavam. Com o espírito da Depressão a dessembrar-se, as suas manifestações incidiam não só na autoconfiança norte-americana, mas também na produção artística desse período. O sentimento de nostalgia e os valores tradicionais pareciam constituir um verdadeiro estilo de vida. Assim, as cenas naturalistas sobre o árduo trabalho rural eram populares e alguns artistas, como Edward Hopper, expressavam as suas reflexões sobre o passado mostrando a maneira de ser individualista da época. As pinturas de Hopper retratavam a desolação da vida urbana, com figuras humanas presas dentro de seu próprio isolamento. O presidente Roosevelt concedeu enorme incentivo às artes, e entre os anos 1935 e 1943 o governo norte-americano criou e colocou em execução o Projecto Federal de Arte, a fim de sustentar artistas desconhecidos com salários mensais, fornecendo-lhes materiais e comissões para decorar edifícios públicos e concedendo-lhes centros de exposições.

Hopper representava o que contemporaneamente se designa por “não-lugares” (Augé), espaços sem história e sem identidade, por onde as pessoas passam, sabendo que nunca mais se encontrarão, são anónimas e a relação entre elas é de circunstância.

Este artista sentia-se atraído por aspectos relacionados com viagens, ou pelo menos, com a vontade de mudar de sítio, de se deslocar, reflectindo-se esta atracção na representação de anúncios luminosos à beira da estrada, e de pessoas que frequentam determinados locais, chegando tarde e partindo cedo. São notórias as representações de restaurantes de refeições rápidas, onde param pessoas com vidas banais e tristes, ou de bombas de gasolina perdidas numa qualquer estrada.

6.1. Análise do quadro *Office at Night 1940*

A eleição desta obra de Hopper deve-se ao facto dela permitir, através dos elementos que contém, fazer uma avaliação dos mesmos, contextualizados na época a que pertencem e demonstrar assim que, perante a arte se podem retirar testemunhos de um determinado período inserido num determinado contexto social e avaliar os progressos comparativamente a outros períodos da nossa existência, quer os mais remotos, quer aquele em que vivemos, permitindo igualmente avaliar e comparar processos de evolução e de modernidade relativamente, por exemplo, aos objectos que representam.

Entre os diversos objectos particularizou-se a avaliação do telefone, da máquina de escrever e do armário arquivador.

O Telefone

Um dos primeiros modelos de telefone, proveniente da Bell Telephone Company, fundada em 1876, que utilizou

as capacidades de agências de design como a de Henry Dreyfuss. É este modelo que observamos no quadro de Hopper, um testemunho da indústria da sua época que enfatiza na sua obra.

Máquina de escrever

A firma Remington, fundada em 1816 com o propósito de fabricar armas, teria mais tarde diversificado o seu âmbito de produção e em 1873 desenvolveu a primeira máquina de escrever. Calcula-se a importância que teria, para a altura, um objecto desta natureza, cuja funcionalidade veio operar drásticas mudanças nos processos de escrita, até ali utilizados, e forneceu o padrão para as máquinas de escrever, durante mais de um século. Mais uma vez Hopper povoou o seu “escritório” com um objecto do seu tempo. O armário retractado crê-se ser proveniente da Metal Office Furniture Company, fundada em 1912. Este tipo de armário constituiu, na altura, uma boa alternativa ao mobiliário de madeira, pois tinha a particularidade de não arder. Mais uma vez o destaque para um produto industrial com especial relevância para a época.

O armário (Steelcase)

Este é apenas um dos muitos exemplos, que se poderiam dar, onde a arte funciona como testemunho fiel de uma época e de tal forma a sua importância está consignada, que se sobrepõe à literatura, onde por vezes os pioneiros, mesmo numa descrição bastante realista, não são passíveis de serem contemplados como numa obra de arte

7. Conclusão

Com este trabalho pretendeu-se demonstrar que as indústrias culturais visavam accionar o nível de recepção e reconstrução de identidades culturais.

Com a análise dos trabalhos de Adorno e Horkheimer verificou-se que estes foram direccionados para a ratificação do sistema capitalista, onde as consequências duma cultura transformada em produtos, constituiria o desvalorizar da criação do Homem e a banalização da arte em produtos comercializáveis.

O conceito de indústria cultural foi, no entanto, evoluindo ao longo do tempo e outras propostas foram sendo adoptadas, nomeadamente e, face a uma rápida expansão industrial, a UNESCO em 1982, num trabalho intitulado *Indústrias Culturais: O Futuro da Cultura em Jogo*, defendia que exista uma indústria cultural quando bens e serviços culturais se produzem, se reproduzem, se conservam e se difundem, segundo critérios industriais e comerciais, surgindo assim inevitavelmente, neste domínio, propostas de criação, tecnologia e difusão massiva. Ainda, numa demonstração prática, e fazendo a avaliação dos objectos de design representados no realismo americano, elegeu-se um quadro de Edward Hopper, cuja análise permitiu verificar que a arte é portadora de mensagens e informações que nos possibilitam avaliar e situar, quer os objectos, quer os ambientes vivenciados, em determinadas épocas. Neste caso particular, Hopper enfatizou, no seu trabalho, objectos de criação recente, para a sua época e de grande utilidade social, como o telefone, a máquina de escrever e armário em aço que resistia ao fogo.

Este trabalho pretendeu, numa breve análise, avaliar algumas das relações existentes entre arte, industrialização e socialização.

Nota Comité Editorial: Este artículo ha sido modificado (se han eliminado imágenes) para su publicación en esta edición Actas de Diseño, debido al espacio y formato de la misma.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor, (1982) *Teoría Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Albarello, Luc, et al, (1997) *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Ed. Gradiva.
- Anderson, R. E, (1992) *Social impacts of computing: Codes of professional ethics*, Social Science Computing Review, 2 (Winter 1992).
- Appadurai, A. (ed.), (1986) *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Argan, Giulio Carlos, (2006) *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, S. Paulo: Companhia das Letras.
- Arnheim, Rudolf, (1997) *Para uma psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.
- Augé, Marc, (2002) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Authier, Michel e Lévy, Pierre, (1998) *As Árvores do Conhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Baudrillard, J., (1981) *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Bayer, Raymond, (1978) *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Bourdieu, Pierre, (2003) *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Branco, Rosa Alice, (1998) *A Percepção Visual em Berkeley como Operação Interpretativa*: Fundação Eng. António de Almeida.
- Burke, Peter, (2001) *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: A & M Gráfico, S. L.
- Dorfles, Gillo, (1989) *As Oscilações do Gosto: A Arte de Hoje Entre a Tecnocracia e o Consumismo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Camille, Michael, *The Très Riches Heures: An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction*.
- Chalumeau, Jean Luc, (1997) *As Teorias da Arte: Filosofia crítica e histórias da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Calabrese, Omar, (1998) *Como se Lê uma Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Correia, André de Brito, (2003) *Arte como vida e vida como arte: sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Edições Afrontamento.
- Elliot, T. S., (1996) *Notas para uma Definição de Cultura*. Lisboa: Edições Século XXI, Ld^a.
- Espagnat, Bernard d' e Klein, Étienne, (1994) *Olhares sobre a Matéria dos Quanta e das Coisas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Fiell, Peter & Charlotte, (2000) *Design Industrial A Z*, Lisboa: Taschen.
- Foucault, Michel, (2002) *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Giddens, A., (1995) *As Consequências da Modernidade*. Lisboa: Celta Editora.
- Giddens, A., (1994) *Modernidade e Identidade Pessoal*. Lisboa: Celta Editora.
- Greenberg, C., (2002) *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A.
- Hauser, Arnold, (1989) *História Social da Arte e da Cultura*. Aveiro: Ed. Veja e Estante Editora.
- Mackay, H., (ed), (1997) *Consumption and everyday life*, London-Thollsand Oaks-New Delhi.
- Malraux, André, (s.d) *As Vozes do Silêncio*, Primeiro Volume, Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros Brasil.
- Marcuse, Herbert, (1997) *A Dimensão da Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Melo, Adélio, (2000) *Categorias e objectos: Inquérito semiótico-transcendental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Metz, Christian, et al, (1973) *A Análise das Imagens*. Brazil: Editorial Vozes Ld^a.
- Miller, Daniel (ed), Miller, D. (1987) *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, Blackwell. *Material Cultures: Why some things Matter*, The University of Chicago Press.
- Mukarovsky, Jan, (1997) *Escritos de Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Proença, A., (1990) *A crise da lógica do cronómetro*, Automação & Indústria, Rio de Janeiro.
- Veiguinha, Joaquim Jorge, (2004) *O Luxo na Formação do Capitalismo*. Porto: Edições Afrontamento.
- Venturi, Lionello, (2007) *História Crítica da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Strathern, Paul, (1996) *Nietzsche em 90 minutos*. Brasil: Editorial Inquérito.
- Abstract:** This work pretends to evaluate the meaning of the art in the contemporary society, from the cultural industry advent, in the perspective of Frankfurt School thinkers, to refer the occurred social mutations with industrialization and also to demonstrate the role of the design objects in American realism, through Edward Hopper picture analysis.
- Keywords:** Industrial Design - Art - Cultural industry - American Realism - Modernism
- Resumo:** Pretende-se com a realização deste trabalho avaliar o significado da arte na sociedade contemporânea, a partir do advento da indústria cultural, na perspectiva dos pensadores da Escola de Frankfurt, referir as mutações sociais ocorridas com a industrialização e demonstrar o papel dos objectos de design representados no realismo americano através da análise de um quadro de Edward Hopper.
- Palavras-chave:** Design Industrial - Arte - Indústria-cultural - Realismo Americano - Modernismo
- (* **Maria João Félix.** Doutoramento em Design. Universidade Técnica de Lisboa. Portugal. Docente Escola Superior de Tecnologia do Instituto Superior do Cávado e do Ave, Portugal.