

Situando Proun na produção de El Lissitzky, 1919-1926 (Parte 1)

Situating Proun within El Lissitzky's Oeuvre, 1919-1926

Fernando Guillermo Vázquez Ramos*

*Universidade São Judas Tadeu, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, Brasil, prof.vazquez@ulife.com.br

usjt
arq.urb

número 40 | abr - dez de 2025

Recebido: 21/07/2025

Aceito: 12/11/2025

DOI: [10.37916/arq.urb.vi40.830](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi40.830)



Palavras-chave:

Vanguardas artísticas.
Espacialidade.
Anos 1920.

Keywords:

Artistic avant-gardes.
Spatiality.
1920s.

Resumo

Neste artigo, situamos o termo “Proun”, um conceito polivalente e ambíguo, ainda que operativo, concebido e desenvolvido entre 1919 e 1926 pelo artista soviético El Lissitzky. Formado como engenheiro-arquiteto, Lissitzky destacou-se após a Revolução de 1917, colaborando com artistas como Kazimir Malevich na criação de uma arte abstrata de vanguarda, enraizada em formas geométricas. Proun foi o mote através do qual Lissitzky colocou em relação pintura e arquitetura, em termos que tentavam superar as especificidades disciplinares das práticas comuns a essas áreas. Proun não é um objeto, mas um conceito que se manifesta em diferentes obras, divulgadas pelo artista por meio de diversos suportes: textuais, gráficos, plásticos e expositivos. Apesar da multiplicidade de médios, o foco central permanece na relação entre pintura e arquitetura, entendidas desde o ponto de vista ampliado da espacialidade. Focar a análise sobre Proun nos obriga a focar nessa relação. Para abordar essa problemática, combinamos métodos histórico-conceituais, sustentados por pesquisa bibliográfica, com a análise crítica de textos. Utilizamos fontes primárias e secundárias, como livros e estudos sobre a trajetória de Lissitzky, muitos ainda pouco acessíveis em português.

Abstract

In this article, we situate the term “Proun”, a polyvalent and ambiguous—yet operative—concept conceived and developed between 1919 and 1926 by the Soviet artist El Lissitzky. Trained as an engineer-architect, Lissitzky gained prominence after the 1917 Revolution, collaborating with artists such as Kazimir Malevich in the creation of an avant-garde abstract art rooted in geometric forms. Proun was the framework through which Lissitzky brought painting and architecture into relation, in terms that sought to surpass the disciplinary specificities traditionally associated with these fields. Proun is not an object, but a concept that manifests itself in different works disseminated by the artist through various media—textual, graphic, plastic, and exhibition-related. Despite this multiplicity of media, the central focus remains the relationship between painting and architecture, understood from an expanded perspective of spatiality. To focus the analysis on Proun requires us to focus on this relationship. To address this issue, we combine historical-conceptual methods, supported by bibliographic research, with the critical analysis of texts. We draw on primary and secondary sources, including books and studies on Lissitzky's trajectory, many of which remain scarcely accessible in Portuguese.

Introdução

Em este artigo abordamos um aspecto conceitual da produção do multifacetado arquiteto e artista soviético El Lissitzky:¹ as obras Proun. Sob este substantivo, construiu-se, nos anos 1920, um campo de ação artística que buscava problematizar as relações desejadas entre Arte e Arquitetura.

No entanto, diante do intervalo que nos separa daqueles episódios, tão remotos no tempo e no espaço, não deixa de surgir uma indagação inicial: o que há, hoje, que ainda nos convoque a visitá-los?

Há, evidentemente, uma questão historiográfica, uma vez que a atuação do artista em questão é pouco explorada no Brasil. Retomar esse tema, que inclui questões pertinentes às relações entre Arte e Arquitetura, considerando a escassez de estudos sobre o assunto em nosso país é importante para aprofundar, ainda que de forma parcial, nosso entendimento sobre esse artista versátil e o contexto histórico que marcou sua trajetória. Este trabalho, em especial, concentra-se na conturbada década que sucedeu à Revolução de Outubro, de 1917 – um evento local de repercussões globais que moldou o século XX de inúmeras maneiras. Um evento violento, mas alinhado com um século que já se iniciou de forma brutal, com a Primeira Guerra Mundial.²

A Revolução desmantelou um estado autocrático e desencadeou uma energia criativa monumental no campo cultural, impulsionada pelo ideal de liberdade que inspirava as ações do proletariado insurgente. Entre esses proletários, destacam-se os artistas de vanguarda, que encontraram na Revolução um terreno fértil para desenvolver novas ideias – quase sempre carregadas de certezas, mas também

marcadas por uma imprecisão que revelavam uma natureza abstrata e polivalente. Proun é uma dessas ideias, que, como toda abstração, carrega uma ambiguidade inerente que se abre para a indeterminação, permitindo a exploração de caminhos para inventivos, sensíveis e figurativos.

Nesse contexto, articula-se para além da questão historiográfica uma problemática também teórica que atravessa o campo da Arte – ao qual a Arquitetura está historicamente vinculada – e que nos interessa especificamente: a afinidade intrínseca entre essas práticas e a relação que estabeleceram com os conceitos de espaço e tempo. Em particular, o da espacialidade,³ enquanto mediação comunicacional capaz de ampliar a compreensão da Arte, estabelecendo novas possibilidades interpretativas.

No final da década de 1920, por volta de 1927, já se observa em algumas obras artísticas a percepção de que o espaço “ficou definitivamente anulado a favor do tempo”⁴ (Lahuerta, 1989, p. 226, tradução nossa).⁵ Contudo, essa percepção não era evidente no final dos anos 1910.⁶ El Lissitzky concebe Proun como uma exploração da complementaridade entre espaço e tempo, destacando os aspectos comunicacionais que situam a Arte no contexto da Cultura. Era essa a relação em debate. Um debate em que a vanguarda assumia a tarefa de apontar caminhos para a construção de um mundo novo, de uma nova sociedade. A vanguarda era também revolucionária. “Proclamamos” – afirmam Naum Gabo e Antoine (Noton) Pevsner no “Manifesto Realista”, de 1920 – que “*o espaço e o tempo nasceram hoje*. Espaço e tempo: as únicas formas sobre as quais se constrói a vida, as únicas sobre

¹Essa é a grafia alemã que representa foneticamente o nome do artista (Лазарь Мэркович Лисицкий), que ele mesmo adotou (assinando seus artigos dos anos 1920) e que é internacionalmente aceita. Lazar é a versão húngara do nome bíblico Eleazar (Deus ajudou), de onde o apelido “El”, usado por Lissitzky.

²Embora a Revolução de Outubro não tenha sido sangrenta, a guerra civil que se seguiu, entre 1917/18 e 1922/23, foi devastadora, estima-se que 10 milhões de vidas humanas foram perdidas durante os conflitos.

³As questões do espaço e da espacialidade são temáticas que se desenvolveram no século XX, precisamente no momento do auge das vanguardas artísticas, e por isso, a elas estão vinculadas não de uma maneira científica – ainda que assim possam parecer –, mas sensível.

⁴“[...] ha quedado definitivamente anulado a favor del tiempo” (Lahuerta, 1989, p. 226).

⁵A reflexão de Juan José Lahuerta (1989) é construída a partir da obra de Ludwig Hilberseimer, que, além de estreitamente ligado a Ludwig Mies van der Rohe, também se relacionava com o círculo de atuação de El Lissitzky. Dessa forma, emerge uma trama comum que conecta as produções desses artistas centro-europeus e russos na década de 1920.

⁶Ainda que os artistas do Futurismo italiano, no final dos anos 1910, exacerbaram o aspecto temporal, o faziam referindo-se principalmente à velocidade. Como se pode observar nos manifestos de Filippo Marinetti, de 1909, e no de Antonio Sant’Elia, de 1914 (Almeida, 2013). Gabo e Pevsner (1973, p. 65, grifo no original, tradução nossa) em sua crítica ao futurismo salientam justamente esse fator: “O bombástico slogan da *velocidade* foi o maior holofote nas mãos dos futuristas” (“El grandilocuente eslogan de la *velocidad* era el mayor farol en manos de los futuristas”).

as quais a arte deve ser construída.”⁷ (Lahuerta, p. 46, grifo no original, tradução nossa).

Cem anos depois, esse ímpeto não mais existe. Hoje, não há arte ou arquitetura com vocação revolucionária. A arquitetura, assim como a arte em seu campo, encontra-se reduzida a mero instrumento de especulação e lucro imobiliário. No entanto, o fenômeno contemporâneo tem raízes nas transformações ideológicas que impactaram a arquitetura nos anos 1920, cujo refluxo ainda podia ser sentido nos anos 1960, traçando um caminho que leva até nossos dias. Manfredo Tafuri (1985, p. 38 e 40, grifado no original) esclarece essa questão ao afirmar:

A arquitectura, enquanto diretamente ligada à realidade produtiva, não é pois somente a primeira a aceitar, com rigorosa lucidez, as consequências da própria redução anterior a mercadoria; partindo de seus problemas específicos, a arquitectura moderna, no seu conjunto, está em condições de elaborar, mesmo antes de os mecanismos e as teorias da Economia Política lhe fornecerem os instrumentos de actuação, um clima ideológico tendente a integrar claramente o *design*, a todos os níveis de intervenção da produção, de distribuição e do consumo relativos à nova cidade capitalista.⁸

O esclarecimento tafuriano reflete a situação da arquitetura no final dos anos 1960 e início dos anos 1970.⁹ Naquele momento, ao menos para intelectuais do calibre do historiador italiano, era possível identificar a aceitação da transformação da arquitetura em mercadoria. Essa aceitação, em um sentido positivo, posicionava a arquitetura como um elemento transformador e operacional dentro do sistema produtivo capitalista. Atualmente, porém, houve uma nova transformação que nos levou a deixar de entender a arquitetura como “mercadoria”, no sentido tradicional, pois passou a ser tratada como um “ativo”. Essa mudança de situação a inscreve hoje nos fluxos de renda e incentiva o consumo, sustentando uma lógica orientada à geração de renda permanente, que acaba por lhe retirar seu sentido vital: o de moradia. O lugar onde se permanece (*morari*), onde se habita, e seus modos.

Evidentemente, os anos 2020 de um mundo globalizado diferem profundamente dos anos 1920 de uma Europa marcada por conflitos sociais e políticos. Contudo, a

década de 1920 carregava uma perspectiva de esperança e confiança em um futuro produtivo – fosse no contexto capitalista ou comunista, como bem aponta a interpretação de Tafuri. Em contraste, os tempos atuais oferecem uma visão muito menos promissora, permeada pela consciência da crise climática, pelos crescentes questionamentos aos sistemas democráticos e aos mecanismos de assistência social, além das persistentes guerras coloniais e dos conflitos civis, especialmente em países africanos, como Mali, Sudão e Somália.

Esse panorama coloca no centro das expectativas e das premissas a economia, os recursos e o poder. A Cultura, por sua vez, tem sido relegada a questões locais ou reduzida ao lazer – outra forma de consumo nos fluxos atuais da renda e da financeirização –, carecendo de uma perspectiva ampla que permita compreender e participar das transformações globais. O contraste entre *Kultur* e *Zivilisation*, tem se exacerbado deixando a primeira dimensão numa situação de dependência, quando não de ausência. Há um século, ainda essa possibilidade estava preservada na convulsionada Europa. Retomar esse tema, portanto, oferece a oportunidade de refletir, sob a ótica de uma Cultura Crítica, sobre o papel da Arte em nossa sociedade. O exemplo de El Lissitzky, na eletrizante década que se seguiu à Revolução antes de sua submissão ao realismo,¹⁰ ilumina os processos de construção das ideias artísticas dentro do campo da Cultura. Consequentemente, ilumina também as possibilidades de ampliar nossa compreensão do mundo desde essa ótica. É sob essa perspectiva que este texto foi concebido: uma forma de refletir sobre o presente amparados na construção histórica do passado.

El Lissitzky

Lazar Markovich Lissitzky nasceu em 23 de novembro de 1890 no seio de uma família judaica de poucos recursos, no vilarejo de Pochinok, cuja população era majoritariamente judia. Situada a 50 km da milenar cidade de Smolensk, 400 km a sudoeste de Moscou e a 700 km ao sul de São Petersburgo, sua aldeia ficava relativamente perto do coração político do Império Russo.

⁷“Proclamamos: *el espacio y el tiempo han nacido hoy*. El espacio y el tiempo: únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las que debería edificarse el arte.” (Lahuerta, p. 46, grifo no original).

⁸Para este texto de Manfredo Tafuri será mantida a grafia original portuguesa.

⁹*Progetto e Utopia*, o livro referido aqui, foi publicado em 1973, mas é uma reelaboração de um artigo, “Per una critica dell’ideologia architettonica”, publicado na revista comunista *Contropiano*, em 1969.

¹⁰E, talvez, mesmo após esse momento, considerando a afirmação de Tafuri antes mencionada.

Por ser judeu, e viver num país governado por um antisemita – Nicolau II (1894-1917) –, sofreu sob as leis do Império Russo, que foram de grande hostilidade para com esse povo. Entre elas, uma que limitava a entrada na Escola de Arte de São Petersburgo. Assim, para continuar estudando o jovem Lissitzky teve que se transferir para Alemanha, onde estudou engenharia e arquitetura no Instituto Tecnológico de Darmstadt, entre 1909 e 1914. No entanto, nesse ano teve de abandonar o país, por conta do início da Primeira Guerra Mundial. Assim, sua relação com a Rússia imperial não foi muito positiva, sentindo-se muito mais reconhecido e com possibilidades de mudança e inovação quando triunfou a Revolução de Outubro, e os artistas pensaram que estavam livres para criar um novo mundo. Destarte, El Lissitzky não se fez como artista *russo*, mas como artista *soviético* – afirmava ter criado a primeira bandeira soviética¹¹ – e, participou ativamente dos primeiros anos da Revolução, que em 1917 derrubou o decrépito sistema czarista.

Quando voltou a Rússia, depois de sua saída da Alemanha e do Instituto Tecnológico de Darmstadt, continuou seus estudos no Instituto Politécnico de Riga, que se transferiu para Moscou por conta da Guerra, razão pela qual se titulou em Moscou em 1918, formando-se engenheiro-arquiteto, o que o habilitou a desenvolver importantes trabalhos educativos e artísticos na jovem Revolução, sempre ávida pelo apoio de técnicos competentes que decidiam ficar e apoiar as mudanças sociais e políticas que o novo regime comunista trazia.¹²

Consolidou sua atuação artística em 1919, em Vitebsk, um polo local de intensa atividade cultural, alinhado aos interesses da classe operária, que se insurgiram em 1905 e em 1917. Nesta capital provincial, próxima a sua vila natal, El Lissitzky trabalhou com Kazimir Malevich na Escola de Arte Popular (Народного Художественного Училища) – criada pelo pintor Marc Chagall. Inicialmente, foi contratado como diretor da Oficina de Desenho Gráfico, mas logo se envolveu nas atividades do grupo UNOVIS,¹³ no qual participaram também, como estudantes e/ou professores, outros importantes nomes da vanguarda: Nikolai Suetin, artista

gráfico; Ilia Chashnik, artista plástico; Vera Ermolaeva, ilustradora; Anna Aleksandrovna Kagan, pintora; Lazar Khidekel, arquiteto; e Lev Yudin, artista gráfico e ilustrador. Lissitzky conhecia esses colegas, e alguns deles, também judeus, tinham sido alunos do professor Yehuda (Yury) Pen, um artista da mesma origem que iniciou Lazar Lissitzky na pintura aos 13 anos.

Em 1921, voltou a Moscou. Com grande capacidade inventiva e uma produção gráfica reconhecida internacionalmente, participou das experiências revolucionárias promovidas por várias das novas instituições de ensino de artes criadas pelas diretrizes soviéticas, tendo sido a mais importante as VKhUTEMAS,¹⁴ de 1926. Foi considerado um divulgador do suprematismo, iniciado por Malevich a partir de 1913, que desenvolveu pinturas de caráter geométrico, com um sentido abstrato, rompendo com o naturalismo, se aproximando de forma mais radical do cubismo e, de alguma maneira, antecipando o neoplasticismo. Também participou no movimento construtivista – ainda que de forma tardia, como representante de uma segunda geração (Nisbet, 1995). Suas visitas à Alemanha, a partir de 1921, o consagraram também como um divulgador da arte soviética revolucionária na Europa Central. Falava e escrevia em alemão, o que facilitou seu contato com os principais poetas, artistas e arquitetos da época na República de Weimar, entre eles: Hans Arp, Kurt Schwitters, Max Ernst, Ludwig Mies van der Rohe, Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck. Mas, sobretudo, Theo Van Doesburg, com quem travou uma forte parceria intelectual e artística, como se percebe pela publicação do artigo “Proun” na revista *De Stijl* (Lissitzky, 1922). Ainda teve capacidade e disposição para publicar nesse mesmo ano, 1922, a revista trilingue (alemão, russo, francês) *Gegenstand | Вещь [Veshch] | Object*, com o jornalista ucraniano Ilya Ehrenburg (Lissitzky; Ehrenburg, 1922).

Morreu de tuberculose, em Moscou, em 1941, depois de ter prestado importantes serviços, desde 1927, em apoio à propaganda soviética de Estado, com projetos para pavilhões de exposições na União de Repúblicas Socialista Soviéticas

¹¹Não há dados sobre a concepção da bandeira soviética, provavelmente uma concepção coletiva, mas o emblema da bandeira foi idealizado por Yevgeny Kamzolkin, em 1923.

¹²Tafari, Cacciari e Dal Co (1972, p. 157) recordam as preocupações de Nikolai Bukharin sobre os “íntegros” intelectuais que se opunham ao novo regime.

¹³UNOVIS (УНОВИС) é a abreviação russa para “Defensores da Nova Arte” (Утвердители НОВОГО ИСКУССТВА).

¹⁴Vkhutemas é o designação ocidental para as Вхутемас, acrônimo de Высшие художественно-технические мастерские (Oficinas Superiores de Arte e Técnica). Assim como a Bauhaus na Alemanha, as Vkhutemas foram a escola estatal de formação de artistas-técnicos. Aberta em Moscou em 1920, sucedeu as Svomas, Escolas Livres de Arte do Estado, criadas em várias cidades soviéticas em 1918 em substituição às Escolas de Arte Imperiais.

(U.R.S.S.) e no exterior. A crítica especializada tem destacado especialmente estes últimos: os projetos dos pavilhões soviéticos para: a Exposição Internacional da Imprensa, *Pressa*, na cidade alemã de Colônia, em 1928, o VDNKh (*Vystavka dos-tizheniy narodnogo hozyaystva*), na Exposição de Conquistas da Economia Nacional, de 1937, e o pavilhão da Feira Mundial de Nova York, de 1939. Há, também, fotomontagens, peças gráficas e a edição de revistas, entre as quais sobressai *U.R.S.S. em Construção (СССР на стройке)*, cujas edições de 1937 – publicadas as de setembro a dezembro num único número – são uma antológica e exaltada retrospectiva propagandística dos 20 anos da construção da U.R.S.S., desde a Revolução de Outubro, de 1917, até a época que Victor Serge chamou de: “meia-noite no século” (Serge, 2021).¹⁵

Alguns críticos e historiadores ocidentais,¹⁶ que abordam o trabalho de Lissitzky e de outros artistas soviéticos que continuaram trabalhando sob o regime de Stalin, se perguntar pelas razões do abandono dos princípios da arte abstrata em favor do realismo soviético.¹⁷ As respostas são variadas, mas em geral, compartilhamos duas perspectivas que consideramos compatíveis. A operativa, que nos brinda Tafuri (1985, p. 68), segundo a qual artistas como Lissitzky assumiram em um momento dado que “a arquitetura e a urbanística, serão objectos, e não sujeitos do Plano”; e, a existencial, sugerida por Peter Nisbet (1995), de que houve um processo adaptativo, de sobrevivência e aceitação, por parte dos artistas que ficaram no país, frente às novas circunstâncias culturais e sociais, políticas e econômicas, da U.R.S.S. após os eventos de 1927. Nesse ano aconteceu a expulsão de Leon Trotsky e de Grigory Zinoviev do Partido Comunista, durante o 15º Congresso deste

partido, ato que, tradicionalmente, se considera como sinal evidente da consolidação do poder de Joseph Stalin.¹⁸

“Os últimos anos vinte já assinam um primeiro ‘recuo’, como alguns gostariam de chamá-lo, mas abrem caminho, sobretudo, para um processo de verdadeira politização da cultura, que será plenamente realizado nos anos trinta”¹⁹ (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 170, tradução nossa). Esse novo caminho precisou de um forte aparato de propaganda, e esse aparato, de artistas capazes de realizar o trabalho com grande qualidade. El Lissitzky foi um deles, mas, para nosso tema, o que resulta significativo dessa mudança de sentido do ambiente cultural e político soviético em 1927 é que os Proun finalizam em 1926. Não há obras Proun de 1927, ano a partir do qual o artista foi prolífico na concepção e execução de projetos que exaltavam a vida na U.R.S.S. (Nisbet, 2003). “Já não são *objectos* [*Veshch*] que se apresentam à apreciação, mas sim um *processo*, a viver e a fluir enquanto tal” (Tafuri, 1985, p. 70, grifado no original).

Da bibliografia sobre El Lissitzky

A bibliografia em inglês é bastante extensa, embora seja difícil encontrar alguns desses livros, seja na *internet* ou em bibliotecas universitárias da cidade de São Paulo. Existem, por exemplo, 164 entradas bibliográficas para obras que tratam sobre “Lissitzky” na Library of Congress ([s/d]). Entre os muitos catálogos de exposição e estudos sobre a arte russa e/ou soviética dos anos 1920, Lissitzky, ao lado de Malevich e Alexander Rodchenko, é um dos artistas dessa vanguarda mais estudados até hoje, ainda que pouco no Brasil. Para uma ideia mais precisa dessa

¹⁵Devemos lembrar, primeiramente, que o escritor foi expulso do Partido Comunista em 1928 e detido em 1933, sofreu assim o expurgo. O livro foi escrito entre 1936 e 1938 e publicado em Paris em 1939. Trotsky (Trotski, 1985, p. 93) compartilhava a visão de Serge sobre a situação da U.R.S.S. às vésperas da Segunda Guerra Mundial: “a arte oficial na União Soviética – e ali não existe outra – compartilha o destino da justiça totalitária, isto é, a mentira e a fraude.”

¹⁶Talvez, o caso mais emblemático entre os que estudam Lissitzky seja o de Alan C. Birnholz (1973) e entre os grandes historiadores da Arte, o de Giulio Carlo Argan.

¹⁷Argan (1984, p. 401-402, tradução nossa) afirma que: “Após a morte de Lenin e a queda de Lunatcharsky, a nova burocracia do partido nega à arte toda a autonomia de investigação e orientação, reduzindo-a a um instrumento de propaganda e divulgação política. A vanguarda é proscrita e perseguida [...] A arte da revolução é sucedida [...] por uma arte do Estado que na realidade não é arte, mas simples e enfática ilustração de temas obrigatórios.” (“Tras la muerte de Lenin y la caída de Lunatcharsky, la nueva burocracia de partido niega al arte toda autonomía de investigación y orientación, reduciéndolo a instrumento de propaganda política y divulgación. La vanguardia es puesta

fuera de la ley y perseguida [...] Al arte de la revolución le sucede [...] un arte de Estado que en realidad no es arte sino simple y enfática ilustración de temas obligados.”). Argan, assim como György Lukács e tantos outros críticos, consideram “erroneamente [...] a vanguarda como a única forma possível, e viva, de Arte em nosso tempo.” (Francastel, 1993, p. 72).

¹⁸Não devemos ser maniqueístas nesta questão, ainda que o expurgo foi muito importante, pois houve certamente várias razões, além das políticas, para a mudança de posicionamento do artista. Pensando nas especificamente artísticas, por exemplo, houve, em 1927 também, uma mudança nos interesses pelos médios técnicos usados por Lissitzky, pois se aproximou mais da fotografia, criando, inclusive, um novo termo para designar seu trabalho: *fotopis*. (Tupitsyn, 2003).

¹⁹“Los últimos años veinte rubrican ya un primer ‘repliegue’, como a algunos les gustaría llamarlo, pero abren camino, sobre todo, a un proceso de verdadera politización de la cultura, que se realizará cumplidamente en los años treinta” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 170). Vale salientar a simpatia deste autor com o Partido Comunista Italiano, que era notoriamente stalinista.

extensão, recomendamos também ver a impressionante tese de Nisbet (1995), na Yale University, que rastreia os artigos, livros e exposições sobre o artista desde os anos 1930. Destacamos, também, os estudos dos seguintes autores: Sophie Lissitzky-Küppers (1968), esposa do artista, Victor Margolin (1997), Margarita Tupitsyn (1999), Alexander Kantsedikas (2018), Samuel Johnson (2024), Henk Puts *et al.* (1990), Nancy Perloff com Éva Forgács (1998) e com Brian Reed (2003) – ambos para o Getty Research Institute. Há também edições fac-similares de livros publicados ou produzidos por El Lissitzky como, por exemplo, *For the voice (Dlia golosa)*, de 1923, com poemas de Vladimir Mayakovsky (2000), cujo projeto gráfico era de El Lissitzky. Entre os catálogos de exposição, destacamos, pela proximidade da língua, o de Miriam Querol (2014). Outros textos menores, como o de Anna Glazova ([2003?]), o de Allan Doig (2016) e alguns de Victor Margolin, podem ser facilmente encontrados na *internet*. Ainda na *internet*, foram de grande ajuda sítios como The Constructivist Project ([s.d.]), Artforum ([s.d.]) e The Charnel-House ([s.d.]). Também foram fontes de informação os diferentes sítios dos museus que têm obras do artista-arquiteto, destacando-se os holandeses Stedelijk Museum ([s.d.]), de Amsterdã, e Van Abbemuseum ([s.d.]), de Eindhoven; os estadunidenses Harvard Art Museums ([s.d.]), de Cambridge, Mass., o Museum of Modern Art (MoMA) ([s.d.]), de Nova York, o The Art Institute of Chicago ([s.d.]) e o Getty Museum ([s.d.]), de Los Angeles; o espanhol Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ([s.d.]), de Madri, e o francês Centre Pompidou ([s.d.]), de Paris; assim como a russa Tretyakov My (Gallery) ([s.d.]), de Moscow. Há também uma vasta bibliografia em russo, holandês e alemão, mas essa não é comentada aqui.

No entanto, vale salientar que os estudos sobre El Lissitzky estão particularmente interessados em sua produção artística e desde o ponto de vista da história, ou da crítica, da Arte. Há muitos estudos sobre os trabalhos gráficos – não só livros, mas também peças de propaganda e fotomontagens.²⁰ O caso dos Proun é interessante, pois sendo uma importante parte deles obras gráficas, mantém uma relação

conceitual com a produção arquitetônica, o que não deveria ser estranho uma vez que a formação profissional de El Lissitzky era de engenheiro-arquiteto. Talvez, o fato de alguns artistas trabalharem com arquitetura – como seriam os casos de Tatlin e Van Doesburg, por exemplo – tenha influído na falta de ênfase sobre sua formação, porque abordar a arquitetura era até algo esperado. Mas, o caso é que esses artistas – Tatlin e Van Doesburg – não tinham formação técnica, acadêmica ou prática no campo da arquitetura. Eram *amadores*,²¹ ainda que suas obras arquitetônicas, possam, ou devam, ser consideradas relevantes. Lissitzky tinha essa formação, e dificilmente podemos pensar que suas obras, fossem arquitetônicas ou plásticas, poderiam estar fora do acume desse campo de atividade cultural. Há em ele uma percepção e interpretação do mundo que se relaciona com a técnica, com os aspectos construtivos, sensível à espacialidade das obras, sejam elas bi ou tridimensionais – a própria bi ou tridimensionalidade não são em si fatos determinantes. Essa preocupação se evidencia de forma poética, mas enfática, nos manifestos redigidos, que mostravam as possibilidades das relações que ainda não tinham coahado no mundo artístico, muito menos no universo arquitetônico.

Nessa perspectiva vale salientar sua ampla produção textual – não só manifestos, mas cartas, memorandos, relatórios e, sobretudo, artigos –, que foi escrita em russo e alemão, o que dificulta o acesso de estudantes e pesquisadores brasileiros, mas pode ser encontrada nos livros de Lissitzky-Küppers (1968), Nisbet (1995), Perloff e Reed (2003) e Johnson (2024). Em espanhol, para tratarmos de uma língua próxima, não só desde um ponto de vista gramatical, mas geográfico, destacamos as traduções ao castelhano de Francisco Fernández Buey, publicadas por Alberto Corazón (1973).²² Também é importante desde um ponto de vista documental, o já mencionado catálogo da exposição “El Lissitzky: la experiencia de la totalidad” (Querol, 2014), com curadoria de Oliva María Rubio. Em português, há apenas um livro sobre El Lissitzky (2019): uma compilação e tradução de uma obra em alemão. O original foi editado pelo historiador da arte suíço Joseph Gantner, em 1930, mas

²⁰Em português, ver a importância do trabalho de Lissitzky em: *Gráfica Utópica* (2002).

²¹“Amadores”, não no sentido de inexperientes, mas de pessoas que por gosto pessoal abraçaram a prática arquitetônica, sem contudo ter essa formação. O caso de Tatlin é, contudo, diferente do de Van Doesburg, pois seu pai era engenheiro, assim tinha uma experiência familiar que lhe faltava ao holandês, ainda assim, George Rickey (2002. p. 45) afirma que, na opinião de Naum Gabo, Tatlin “era desajeitado e possuía lacunas técnicas”. No entanto, ambos trabalharam conjuntamente com

arquitetos: Tatlin, com Alexander Vesnin, Konstantin Melnikov, Moisei Ginzburg e o próprio El Lissitzky; Van Doesburg, com Cornelis van Eesteren, Jacobus Johannes Pieter Oud, Robert van't Hoff, Jean Hélion e o autodidata Gerrit Rietveld.

²²Trata-se de uma importante coletânea que não só traduz textos de El Lissitzky, mas de seus contemporâneos, o que dá um panorama bastante completo da forma de pensar os temas da arte e da arquitetura por aquele grupo de artistas russos e soviéticos.

o texto que chegou ao português é uma reedição do historiador da arquitetura Ulrich Conrad (1965). Apesar do título, *El Lissitzky. Rússia: a reconstrução da arquitetura na União Soviética*, a obra não é exclusivamente sobre o artista, mas sobre o contexto em que ele trabalhou. Apresenta, ainda, a tradução de quatro importantes textos de El Lissitzky: “A configuração plástica da apresentação eletromecânica Vitória sobre o sol”, “Espaço Proun, Grande Exposição de Artes de Berlim de 1923”, “A[rte] e pangeometria”, e “Salas de demonstração”.

A atuação do artista-arquiteto

Lissitzky foi um dos responsáveis pela primeira grande exposição de arte soviética na Europa, “Erste Russische Kunstausstellung” (Primeira Exposição de Arte Russa). Inaugurada em 15 de outubro de 1922, em Berlim, na Galerie Van Diemen, que ficou dez meses aberta e recebeu cerca de 15.000 visitantes.²³ Sobre ela, um importante crítico de arte da época, Adolf Behne (1987, p. 73), teceu elogios salientando sua riqueza e ousadia. Não era para menos: foram expostos trabalhos de Alexander Rodchenko, Anton Pevsner, Kazimir Malevich, Liubov Popova, Marc Chagall, Naum Gabo, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Vassili Kandinsky, Vladimir Tatlin e do próprio El Lissitzky, entre outros importantes representantes da vanguarda russa.²⁴ Ainda assim, houve também reações contrárias não tanto aos artistas, mas ao engajamento político das autoridades russas da mostra, como evidência o caso do “Manifest Proletkunst” (Van Doesburg *et al.*, 1923, p. 24-25). Ainda que possa ser considerada uma reação dos dadaístas, como de fato era, a

desconfiança da politização da arte desenvolvida pela vanguarda russa era uma preocupação constante de boa parte da vanguarda centro-europeia. O manifesto começava afirmando que:

Uma arte que se refere a uma específica classe de pessoas não existe, e se ela existisse, não seria importante para a vida. Àqueles que desejam criar arte proletária, perguntamos: “O que é arte proletária?” A própria arte que é feita por proletários? Ou a arte que serve apenas ao proletariado? Ou a arte para despertar instintos proletários (revolucionários)? A arte feita por proletários não existe porque, quando se cria arte, o proletário já não é um proletário: torna-se um artista.²⁵ (Van Doesburg *et al.*, 1923, p. 24, tradução nossa).

Contudo, seguindo o posicionamento de Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari e Francesco Dal Co (1972, p. 161, tradução nossa), devemos recordar que “a história da arte soviética dos anos vinte é, antes de tudo, a história da tradição da vanguarda pré-revolucionária e de sua mediação no interior da política do estado socialista”,²⁶ onde, e quando, o proletariado tinha chegado ao poder.²⁷

Lissitzky expôs suas próprias obras em várias cidades alemãs, entre elas, Berlim, Düsseldorf, Hanover e Weimar (onde participou de reuniões e congressos). Alguns críticos conceituados, como o húngaro Ernő Kállai, colaborador de *Das Kunstblatt*, uma importante revista alemã de arte e crítica publicada em Weimar pelo famoso editor Paul Westheim entre 1917 e 1933, difundiram seu discurso e suas ideias para um público mais amplo que o das revistas de tendência nas quais Lissitzky também escreveu, como: *De Stijl* (O *Estilo*, publicação dirigida por Theo Van Doesburg,

²³O anfitrião da exposição foi o Ministério de Educação Nacional e Artes da Rússia (Russischen Kommissariat für Volksbildungswesen und Kunst), como um esforço de propaganda do novo estado soviético. Entre os organizadores estavam os artistas David Sterenberg – que assina a “Apresentação” em nome do Comissariado do Povo para as Artes e a Ciência –, Naum Gabo e Nathan Altmann. Lissitzky desenhou a capa do catálogo, foi responsável pela sessão dos construtivistas e exibiu: 3 pinturas (incluindo 2 Proun: 2c e 19d); 3 aquarelas (incluindo um Proun: Proun 10), e uma ilustração. (Erste Russische Kunstausstellung, 1922).

²⁴Tafuri, Cacciari e Dal Co (1972, p. 158, tradução nossa) afirmam que os futuristas, entre os quais se encontrava Malevich, Popova, Rozanova, Stepanova e Tatlin, foram “a única expressão da cultura soviética dos últimos anos da década de 1910 que se adere de maneira compacta, como um grupo politicamente homogêneo, à luta revolucionária” (“[...] la única expresión de la cultura soviética de los últimos años de la década de 1910 que se adhiere de manera compacta, como un grupo políticamente homogêneo, a la lucha revolucionaria”). Ainda que esta não seja uma opinião compartilhada por todos os historiadores. Rickey, por exemplo, dá primazia ao suprematismo, pois em 1917, “todo o debate vital tinha sido suprematista.” Malevich era o centro desse debate.

²⁵“Eine Kunst, welche sich auf eine bestimmte Klasse von Menschen bezieht, gibt es nicht, und wenn sie bestehen würde, wäre sie für das Leben gar nicht wichtig. Diejenigen, welche proletarische Kunst schaffen wollen, fragen wir: ‘Was ist proletarische Kunst?’. Ist das Kunst von Proletariern selbst gemacht? oder Kunst, die nur dem Proletariat dient? oder Kunst, die proletarische (revolutionäre) Instinkte wecken soll? Kunst, durch Proletarier gemacht, gibt es nicht, weil der Proletarier, wenn er Kunst schafft, nicht mehr Proletarier bleibt, sondern zum Künstler wird.” (Van Doesburg *et al.*, 1923, p. 24).

²⁶“[...] la historia del arte soviético de los años veinte es, ante todo, la historia de la tradición de la vanguardia prerrevolucionaria y de su mediación en el interior de la política del estado socialista.” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 161).

²⁷Tafuri, Cacciari e Dal Co fazem um grande esforço teórico e conceitual, desde nosso ponto de vista muito pertinente, para manter a relação que as vanguardas pós-revolucionárias tinham com as pré-revolucionárias, isto é, com o futurismo russo e com o cubo-futurismo. A Revolução de Outubro não inventou a vanguarda, ainda que seja certo que a modificou. Manfredo Tafuri (1985) também aponta sua crítica na mesma direção, dando ênfase às atividades do Grupo *Opajaz* (Общество изучения Поэтического Языка) (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética).

considerada o órgão principal de divulgação do neoplasticismo); *G-Material zur elementaren Gestaltung* (*G-Material para a configuração elementar*, publicada entre 1923 e 1926, cujo primeiro número foi diagramado por Lissitzky e foi editada por Hans Richter, Werner Gräff e Mies van der Rohe que apresentou seus projetos utópicos); *Ma-Aktivist Folyóirat* (*Hoje-Revista Ativista*, publicada entre 1916 e 1924, revista húngara editada por Lajos Kassák, que circulava na Europa Central desde Budapeste até Berlim); ou a já mencionada *Veshch*.

As obras Proun

El Lissitzky designou como “Proun” um bom número de obras, entre 1919 e 1926. Porém, não é possível saber exatamente quantas obras Proun existem, ou existiram, porque não há um catálogo *raisonné* do artista. No entanto, os livros de Lissitzky-Küppers (1968), Nisbet (1995) – que inclui um “Proun Inventory” – e de Margarita Tupitsyn (1999) fornecem bastante informação. Ainda que de uma forma pouco precisa, é possível estimar que existam mais de 150 obras que utilizam ou se relacionam com o nome “Proun”. Mas, talvez fossem bem mais, pois não sabemos, a ciência certa, como lembra Alan C. Birnholz (1973), quantas foram destruídas na Alemanha durante os anos 1930. Além das obras que estão em coleções privadas, e assim difíceis de rastrear, as coleções de alguns importantes museus europeus, estadunidenses e russos detêm boa parte das obras plásticas que sobreviveram, e são acessíveis, até nossos dias:²⁸ 36, no Stedelijk Museum ([s.d.]),²⁹ 31, no Van Abbemuseum ([s.d.]), 25, no Museum of Modern Art ([s.d.]) (MoMA), 14, na Tretykov My ([s.d.]), 14 também, no Harvard Art Museums ([s.d.]), três, no Thyssen-Bornemisza ([s.d.]), duas, no Getty Museum ([s.d.]), uma, no The Art Institute of

Chicago ([s.d.]), assim como também uma, no Centre Pompidou ([s.d.]) e outra, no Guggenheim Museum ([s.d.]). O *Site* Monoskop ([s.d.]) apresenta no final do verbete “El Lissitzky” 41 obras sob a designação “Proun”. Além desses desenhos, gravuras e pinturas que estão preservadas nas coleções, devemos incluir outras produções, como fotografias ou matérias de instalações³⁰ e montagens, que se juntam aos manifestos, palestras, notas, cartas e artigos que compõem o universo Proun.

Não obstante a própria definição de El Lissitzky, que coloca em relação, nas obras Proun, a pintura e a arquitetura, não se deve atribuir a Proun uma relação direta com todas as instalações que ele montou – onde a arquitetura se mostra de forma mais evidente –, porque a espacialidade vai além da espacialização. Nesse sentido nos valem de uma forma particular³¹ do conceito de espacialidade que nos brinda Lucrécia D’Alessio Ferrara (2008, p. 9):

[...] esse novo paradigma que se apegava à construtibilidade do espaço se volta não para o espaço que é forma ou lugar como consideram e conceituaram Platão e Aristóteles, mas para o desenho que o situa entre a comunicação e a cultura. Esse espaço “entre” é, portanto, um espaço que só se mostra quando sobre ele se debruça uma atenção cognitiva capaz de revelá-lo nas flutuações que o comunicam e no modo como, através dele, se constrói a cultura.

A diferença não é sutil, e o artista sabia disso, razão pela qual nem todas as obras que tratam da tridimensionalidade, ou que foram espacializadas, ficaram sob a designação “Proun”, como se pode ver no caso da coleção “Figurinos, O desenho tridimensional do Espetáculo Eletromecânico: Vitória sobre o Sol” (*Figurinen, die*

²⁸Vale salientar, contudo, que muitas destas obras que estão nestes museus são obras produzidas por processos de impressão feitos a partir da utilização de uma matriz, como por exemplo, litografias. Só a título de exemplo: a obra *Proun 1C* ([s.d.]) pode ser encontrada nos seguintes acervos: Thyssen-Bornemisza ([s.d.]) – óleo sobre painel –, no Museum of Modern Art ([s.d.]) e no Van Abbemuseum ([s.d.]) – litografias –, no Stedelijk Museum ([s.d.]) – impressão –, além de ter sido publicada na revista *De Stijl*, em 1922 (Lissitzky, 1922), como figura ilustrativa do artigo “Proun”. Vale ressaltar ainda que não sendo as obras numeradas, por tanto, não pertencendo a uma série, podem ser consideradas como obras independentes.

²⁹Ainda que neste acervo as obras são maioritariamente fotografias de época, algumas impressões e um desenho.

³⁰Ainda que o termo *instalação* seja extemporâneo (não havia, conceitualmente falando, esse entendimento nos anos 1920), o usamos aqui de um ponto de vista análogo, isto é, referencial, pois, assim como os interiores do artista plástico Kurt Schwitters ou a *Composición-Espacio-Color*, 1923,

de Vilmos Huszár e Gerrit Rietveld, os Proun de Lissitzky poderiam perfeitamente entrar nessa categoria: entre imersiva, cenográfica, ambiental, sensorial e arquitetônica (só essas instalações não eram interativas).

³¹O conceito elaborado pela Profa. Lucrécia D’Alessio Ferrara (2008, p. 13) é bem mais complexo, voltado para a compreensão do espaço social. Segundo a autora, “a espacialidade constitui representação do espaço, e sua semiótica permite entender o modo como, em espacialidade, o espaço se transforma em lugar, não físico, mas social, onde se abrigam a comunicação e a cultura nas suas dimensões históricas, sociais e cognitivas.” Apesar dessa complexidade, nossa abordagem, que é uma simplificação, visa oferecer uma primeira aproximação ao entendimento das relações que a pintura tentou estabelecer com a arquitetura nas primeiras décadas do século XX, pois Ferrara realça de uma forma lúcida a diferenças que existem entre os conceitos de espaço, espacialização e espacialidade. Esse último, mesmo em sua forma simplificada, não podia ser enunciado há um século, mas servia como guia para uma interpretação contemporânea das propostas daquela época.

plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau Sieg über die Sonne),³² ou, ainda, nos espaços expositivos posteriores a 1927.

Outros artistas da época trabalharam em um sentido parecido. Malevich adota “uma linguagem que impõe a busca de uma dimensionalidade e espacialidade, no interior da qual se recupere a decomposição cubista.”³³ (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 163, tradução nossa).³⁴ Kurt Schwitters e seu “Merz”³⁵ – com destaque, no caso em tela, para seu Merzbau –, onde “não existe o problema do espaço, [pois] a obra é só o lugar onde desembocam e se incrustam as coisas mais díspares.”³⁶ (Argan, 1984, p. 437, tradução nossa). O objetivo de Lissitzky, no entanto, era conceitualizar a espacialidade, isto é, o fenômeno que atua entre a comunicação e a cultura. Um lugar/ação de passagem, de intercâmbio, de transição, um intervalo em um caminho desejado que estando entre a pintura e a arquitetura podia adquirir as facções de uma ou de outra, ou ainda, das duas. Não obstante, sempre dentro de um sentido polivalente e ambíguo “que caracteriza absolutamente todo signo figurativo” (Francastel, 1993, p. 97) impregnado e marcado, sempre, pelos “modos concretos” com que são produzidos (Francastel, 1993, p. 10).

O esforço foi significativo, não apenas do ponto de vista conceitual, mas também prático, como evidencia a quantidade de desenhos e pinturas Proun desenvolvidos em duas dimensões, buscando a terceira a partir de uma abordagem abstrata, especulativa e, ainda assim, geométrica — um intento de expandir as formas comunicativas da pintura e do desenho. Não obstante, o foco central permanece na relação entre pintura e arquitetura, entendidas sob uma perspectiva ampliada da espacialidade. De qualquer forma, diante da ampla produção de obras sob a denominação

“Proun”, é plausível supor que Lissitzky já compreendia que toda “singularidade” – isto é, todo objeto, toda coisa – “é um acidente destinado a desaparecer diante [...] de um espaço que deixou de ser físico e se tornou um puro esquema jurídico-matemático, o único verdadeiro”³⁷ (Lahuerta, 1989, p. 230, tradução nossa). É “o raciocínio produtivista, a teoria do artista proletário, o que colocará principalmente em crise a análise formalista”³⁸ (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 192, tradução nossa).

Nessa perspectiva de campo, que pretende colocar sempre em relação as noções ampliadas de pintura e arquitetura, como crítica, mas também como opção ao desaparecimento, Proun não é uma obra, mas tampouco podemos entendê-lo como a somatória de muitas obras. No é uma série, no sentido dado por Francastel (1993) a esse termo, mas aponta – muito mais do que identifica – para um universo de objetos e ideias: manufatura e intelecto. Não é um rótulo tampouco, ou um movimento – como seria “Dada” –, nem a enumeração de um grupo de obras, cuja finalidade poderia ser meramente taxonômica. Não é um “modelo”, como seriam os *planites* de Malevich, “construídos sem finalidade precisa”³⁹ (Malevich apud Dal Co, 1972, p. 172, tradução nossa).⁴⁰ Não há tampouco hierarquias nos Proun, ou categorias ou ainda diferenciações de suportes ou técnicas, pois podem ser um simples croquis ou uma litogravura, ou uma pintura, ou uma instalação, um texto, um artigo ou uma declaração. Proun se aproxima mais de uma ideia abstrata, uma *sombra* – para usarmos a terminologia de Ferrara⁴¹ – que procura uma explicação.

Para Peter Nisbet (1995, p. 32, tradução nossa):

A instabilidade formal dos Proun (sua complexidade e irracionalidade, seus dispositivos espaciais e perspectivas, sua composição dinâmica) pode ser

³²Este portfólio, com 10 litogravuras, foi organizado entre 1920 e 1921, e publicado em 1923, assim sendo, dentro do período da produção dos Proun. Tanto o MoMA ([s/d]) como o Harvard Art Museums ([s/d]) têm exemplares deste trabalho que podem ser consultados.

³³“Un lenguaje que impone la búsqueda de una dimensionalidad y espacialidad, en cuyo interior se recupere la descomposición cubista.” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 163).

³⁴Ainda assim, devemos lembrar que essa busca pela “dimensionalidade” estava relacionada à ideia, bastante popular entre os artistas da vanguarda — tanto russa quanto centro-europeia —, da “quarta dimensão”, inspirada pelas propostas de Albert Einstein e sua Teoria da Relatividade. A versão “restrita” dessa teoria foi apresentada em 1905, mas como se sabe, só foi comprovada durante o eclipse solar de 29 de maio de 1919.

³⁵Segundo Tafuri (1985, p. 62), o “termo ‘Merz’ é uma extrapolação da palavra ‘Commerz’.”

³⁶“[...] no existe el problema del espacio, la obra es sólo un lugar donde desemboca y se incrustan las cosas más dispares” (Argan, 1984, p. 437).

³⁷“Toda singularidad es un accidente destinado a desaparecer ante [...] un espacio que ha dejado de ser físico para convertirse en puro esquema jurídico-matemático, el único verdadero.” (Lahuerta, 1989, p. 230).

³⁸“[...] el razonamiento productivista, la teoría del artista proletario, lo que pondrá principalmente en crisis el análisis formalista [...]” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 192).

³⁹“[...] construido sin finalidad precisa [...]” (Malevich apud Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 172).

⁴⁰In: Vieri Quilici (Ed.). *L'Architettura del costruttivismo*. Bari: Lateza, 1969, p. 41. No entanto, o texto de Malevich foi tomado de: *Ksimir Malévich* (catálogo da exposição). Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1959.

⁴¹Ferrara (2008, p. 48, grifo nosso). “[...] a representação seria *sombra* do mundo, porém a única possibilidade de sua percepção enquanto fenômeno.”

vivenciada e interpretada como uma metáfora ou analogia para aspectos do mundo utópico do futuro: desmaterializado, não hierárquico, transformador. [...] Os Proun, por essa perspectiva, também intervieram ativamente na reestruturação da consciência dos espectadores, contribuindo assim para a realização de um mundo totalmente revolucionado.⁴²

Em esse sentido conceitual foi que El Lissitzky desenvolveu seu entendimento sobre Proun ao longo de vários anos (a grandes rasgos, entre 1919-1926). Um significado que se foi construindo na prática, mas sobretudo na reflexão que as obras denominadas “Proun” provocavam tanto no artista como em seus contemporâneos. Resultou de um processo “de atividade ao mesmo tempo intelectual e manual em que se encontram elementos oriundos [...] do percebido, do real e do imaginário” (Francastel, 1993, p. 92). Tanto é assim, que há suspeitas, por parte de alguns historiadores e críticos, de que não há obras com essa denominação produzidas antes de 1920/21.⁴³ Há também suspeitas de que o próprio El Lissitzky rebatizou, em 1921, algumas de suas produções de 1919 e 1920 com esse nome, porque considerou que elas eram já representativas do conceito – concebido entre 1920 e 1921 – após seus encontros com Malevich (Lissitzky-Küppers [1968]; Nisbet [1995]). Também, neste sentido, vale salientar que o artista tinha o costume de datar como realizadas em 1919 obras concebidas posteriormente – uma forma alegórica de remeter à (suposta) origem do conceito,⁴⁴ como se verifica, entre outros similares, no *Proun 1C*.

Destarte, estamos frente a um termo – um esquema mental, mas também um ato de concepção figurativo – com um denso significado vanguardista que, como ideia dialética (*work in practice*),⁴⁵ ambígua e polivalente, se foi adaptando às formas

expressivas e comunicacionais (plásticas, gráficas, espaciais ou textuais) em que se conseguiu *incorporar* (fazer-se corpo), antes ou depois de ser concebido.

Assim sendo, pouco importa se a primeira obra foi ou não batizada como “Proun” em 1919, pois para o artista, obras desse ano já continham o espírito do conceito da espacialidade que foi construído na primeira metade da década de 1920, só que ele não era, ainda, consciente dessa realidade subconsciente. Sua vinculação ao construtivismo, assim com sua experiência prévia como arquiteto, certamente ajudaram na construção desse entendimento, uma vez que, como afirmam Tafuri, Cacciari e Dal Co (1972, p. 172, tradução nossa), o construtivismo é, “principalmente, uma experiência arquitetônica, embora sua ideologia não seja, de fato, uma ideologia da arquitetura, mas uma teoria geral da arte socialista.”⁴⁶

Aproximações necessárias

À guisa de conclusão, vale reiterar que retornar às obras Proun, um século após sua formulação, não implica apenas revisitar um momento singular da vanguarda soviética, mas reconhecer ali um campo conceitual capaz de tensionar nossa compreensão atual sobre Arte, Arquitetura e Cultura. Proun emerge como uma tentativa de pensar a espacialidade para além da materialidade e da função, articulando comunicação, forma e transformação social num horizonte que unia técnica e utopia – Arte e Arquitetura. Em contraste com a condição presente, aquela do espaço subordinado aos fluxos financeiros (da arquitetura como ativo), a experimentação de El Lissitzky evidencia que outras compreensões do espaço eram possíveis, e talvez ainda o sejam, ou pelo menos isso deveríamos perguntar.

⁴² “[...] formal instability of the Prouns (their complexity and irrationality, their spatial and perspectival devices, their dynamic composition) can be experienced and read as a metaphor or analogy for aspects of the utopian world of the future: dematerialized, non-hierarchical, transformative. [...] The Prouns would, by that account, also actively intervene in restructuring the viewers' consciousness, thereby contributing to the achievement of a fully revolutionized world.” (Nisbet, 1995, p. 32).

⁴³ Nisbet (1995, p. 39) se refere à referência equivocada que Lissitzky-Küppers (1967, p. 15) deu a uma carta de Lissitzky para Malevich, de 1919, na que aparentemente o artista incluía a ideia de Proun. Contudo, Tatiana Goriacheva (2023, p. 26), insiste em que há pelo menos uma obra, a *Proun 1C* ([s/d]), que é de 1919 – data também informada pelo Museo Nacional Thyssen-Bornemisza –, e que no texto para o discurso da “Conferencia en el Club Paul Cézanne”, 27 de outubro de 1920, Lissitzky já tinha usado o termo Proun. Também Alan C. Birnholz (1973) afirma que o *Proun 23, N. 6*, foi feito em 1919, porque a obra pode ser vista numa fotografia do artista, tomada no seu estudo de Vitebsk, em 1919.

⁴⁴ Como afirmado por Nisbet (1995).

⁴⁵ O conceito *work in practice* só foi introduzido após a Segunda Guerra Mundial e designa artistas que desenvolveram uma ação direta na construção ou concepção de suas obras, como Jackson Pollock. Em um sentido menos acurado, pode ser compreendido como um tipo de trabalho que se transforma em um jogo dialético entre prática e reflexão ao longo do tempo. No caso de Pollock, a ação (*practice*) ocorria na criação única de cada quadro (*work*), de forma imediata. Contudo, na acepção ampliada que adotamos aqui, a ação se prolonga através do tempo nas obras (*Proun*), configurando uma prática estendida.

⁴⁶ “Principalmente, una experiencia arquitectónica, aunque su ideología no sea, de hecho, una ideología de la arquitectura, sino una teoría general del arte socialista.” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 172).

Nesse sentido, a própria bibliografia mobilizada ao longo deste artigo revela uma dimensão adicional do problema: embora a literatura internacional sobre El Lissitzky seja vasta e consolidada, o acesso a esses materiais permanece limitado no Brasil, tanto pela ausência de traduções quanto pela dificuldade de encontrar obras fundamentais em acervos nacionais. A escassez de estudos em língua portuguesa (um único livro traduzido e menções dispersas) evidencia uma lacuna historiográfica que impacta diretamente a formação de pesquisadoras e pesquisadores interessados no tema. O predomínio de fontes em alemão e russo (posteriormente em italiano e inglês), somado à natureza fragmentada da documentação primária, reforça a urgência de ampliar o repertório bibliográfico disponível no país e de incorporar esse debate ao circuito acadêmico brasileiro.

Assim, recuperar o conceito de Proun, contextualizá-lo e interpretá-lo não é apenas um exercício de reconstrução histórica: é um gesto de restituição crítica que visa tensionar os modos como pensamos a Arte e a Arquitetura hoje. Contribuir, desta maneira, para preencher um vazio ainda pouco enfrentado entre nós, inscrevendo Lissitzky no debate brasileiro e aproximando suas formulações da reflexão contemporânea sobre o espaço e a espacialidade. Pensamos ter evidenciado que os estudos sobre Proun permanecem menos como um capítulo encerrado e mais como uma interrogação aberta: o que fazemos, hoje, com a herança conceitual, tanto desde a perspectiva artística como da arquitetônica, que nos foi legada?⁴⁷ E, sobretudo, que caminhos se abrem quando ampliamos o acesso às fontes, consolidamos bibliografia em português e reativamos, no presente, perguntas que a vanguarda formulou com tanta intensidade?

Agradecimentos

O autor agradece o apoio da Universidade São Judas Tadeu e do Instituto Ânima.

Referências

Livros, artigos e documentos acadêmicos

ALMEIDA, Eneida. L'Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant'Elia. *Arq.urb*, São Paulo, n. 9, p. 143-158, primeiro semestre de 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/25eebh39>. Acesso em: 21 dez. 2024.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno: la época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"* (Tomo II). Tradução ao castelhano de Joaquín Espinosa Carbonell. 6ª reimpressão. Valencia: Fernando Torres, 1984.

BEHNE, Adolf. Gestaltung und Wirklichkeit. In: KÄNDLER, K.; KAROLEWSKI, H.; SIEBERT, I. (Org.). *Berliner Begegnungen: Ausländische Künstler in Berlin 1918-1933*. Berlin: Willi L. Guttsman, 1987. p. 73-75.

BIRNHOLZ, Alan C. Notes on the Chronology of El Lissitzky's Proun Compositions. *The Art Bulletin*, New York, v. 55, n. 3, 437-439, set. 1973. Disponível em: <https://bit.ly/3By7aHB>. Acesso em: 11 dez. 2024.

CONRAD, Ulrich.; NEITZKE, Peter. (Org.). *El Lissitzky. 1929: Architektur für eine Weltrevolution*. Berlin: Friedrich Vieweg & Sohn, 1965. (Coleção Bauwelt-Fundamente, 14).

CORAZÓN, Alberto. *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. (Coleção Serie A, 19.)

DOIG, Allan. De Stijl and Russian Art: Alexandre Archipenko, El Lissitzky, Theo van Doesburg: Cubism, Proun, Elementarism. In: ZAKHAROVA, Anna. V.; MELTSEVA, Svetlana. V.; STANYUKOVICH-DENISOVA, Ekaterina. Y. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. St. Petersburg: NP-Print, 2016. v. 6. p. 606-613. Disponível em: <https://bit.ly/4iAbLty>. Acesso em: 10 out. 2024.

ERSTE RUSSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG. *Erste Russische Kunstausstellung*, Berlin 1922. Berlin: Galerie Van Diemen, 1922. Disponível em: <https://tinyurl.com/5yvv98pa>. Acesso em: 26 dez. 2024.

⁴⁷E nos referimos aqui não só a que nos legou El Lissitzky, mas a própria vanguarda, especialmente a soviética.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Comunicação espaço cultura*. São Paulo: Anna-blume, 2008.

FORGÁCS, Éva. Definitive space: the many utopias of El Lissitzky 's Proun Room. In: PERLOFF, Nancy; REED, Brian M. (Ed.). *Situating El Lissitzky*: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003. p. 47-76. (Coleção Issues & Debates.).

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2ª Ed. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GABO, Naum; PEVSNER, Alexei. Manifesto Realista. In: CORAZÓN, Alberto. (Ed.). *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. p. 63-69. (Coleção Série A, 19.)

GLAZOVA, Anna. El Lissitzky in Weimar Germany. *Speaking in Tongues Guided by Voices*, [S.l.], [2003?]. Disponível em: <https://goo.su/WtOw>. Acesso em: 10 out. 2024.

GORIACHEVA, Tatiana. Proun 1C de El Lissitzky. *Ventanas*. Madrid, Museu Thyssen Bornemisza, n. 12, p. 26-45, jan. 2023. Disponível em: <https://goo.su/pPpb8P>. Acesso em: 25 nov. 2024.

GRÁFICA UTÓPICA. *Gráfica Utópica: arte gráfica russa: 1904-1942*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Catálogo de exposição. 26 de fevereiro a 28 de abril de 2002).

JOHNSON, Samuel. *El Lissitzky on paper*: print culture, architecture, politics, 1919-1933. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2024.

KANTSEDIKAS, Alexander. *El Lissitzky*: The Jewish Period, 1905-1923. London: Unicorn, 2018.

LAHUERTA, Juan José. 1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras. Barcelona: Anthropos, 1989.

LISSITZKY, El. Proun. *De Stijl*, Amsterdam, v. 5, n. 6, p. 81-85, jun. 1922. Disponível em: <https://tinyurl.com/4vrvdaye>. Acesso em: 12 dez. 2014.

LISSITZKY, El; EHRENBURG, Ilya. Gegestandes. L'Objet. Вещь. *Gegenstand* | *Вещь* [Veshch] | *Objet*, Berlin, n. 1-2, p. 1-4, 1922. Disponível em: <https://bit.ly/41B2co7>. Acesso em: 28 out. 2024.

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. *El Lissitzky*: life, letters, texts. London: Thames & Hudson, 1968.

MARGOLIN, Victor. *The struggle for utopia*: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997.

MAYAKOVSKY, Vladimir. *For the voice*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000. Edição fac-similar.

NISBET, Peter. El Lissitzky circa 1935: Two Propaganda Projects reconsidered. In: PERLOFF, Nancy Lynn; REED, Brian. (Eds.). *Situating El Lissitzky*: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003, p. 211-234.

NISBET, Peter. *El Lissitzky in the Proun years*: a study of his work and thoughts, 1919-1927. Thesis (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School, Yale University, New Haven, CT, 1995.

PERLOFF, Nancy Lynn; FORGÁCS, Éva (Orgs.). *Monuments of the Future Design by El Lissitzky*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 1998.

PERLOFF, Nancy Lynn; REED, Brian. (Eds.). *Situating El Lissitzky*: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003. (Coleção Issues & Debates.)

PROUN 1C. *El Lissitzky*. Proun 1C, 1919. Disponível em: <https://tinyurl.com/4mvcutvk>. Acesso em: 12 dez. 2024.

PUTS, Henk; BOIS, Yve-Alain; CHAN-MEGAMEDOV, S. O.; HEMKEN, Kai-Uwe; LEERING, Jean.; NISBET, Peter.; NEMIROVSKAYA, M. A. (Orgs.). El Lissitzky (1890-1941): architect, painter, photographer, typographer. *Catálogo de exposição*.

QUEROL, Miriam (Coord.). El Lissitzky: la experiencia de la totalidad. Curadoria: Oliva María Rubio. *Catálogo de exposición*. Barcelona, ES: La Fábrica, 2014.

RICKEY, George. *Constructivismo*: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SERGE, Victor. *Meia-Noite no século*. Tradução de Florence Carboni. Porto Alegre: FCM, 2021.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*: Arquitetura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Presença, 1985.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli*: Crítica radical a la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

TROTSKI, Leon. A Arte e a Revolução. In: BRETON, André; TROTSKI, Leon; GALVÃO, Patrícia *et. al.* *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução de Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo, Paz e Terra; CEMAP, 1985, p. 91-100.

TUPITSYN, Margarita. After Vitebsk: El Lissitzky and Kazimir Malevich, 1924-1929. In: PERLOFF, Nancy Lynn; REED, Brian. (Eds.). *Situating El Lissitzky*. Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003, p. 77-195.

TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky*: beyond the abstract cabinet. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

VAN DOESBURG, Theo; SCHWITTERS, Kurt; SPENGEMANN, Christof; ARP, Hans; TZARA, T. Manifest Proletkult. *Merz*, Hannover, n. 2, p. 24-25, abr. 1923. Disponível em: <https://bit.ly/3ZJfDjs>. Acesso em: 17 dez. 2024.

Sites

ART INSTITUTE OF CHICAGO, The. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/bdhf7su7>. Acesso em: 14 dez. 2024.

ARTFORUM. Disponível em: <https://tinyurl.com/5wcjkyej>. ([s.d.]). Acesso em: 10 out. 2024.

CHARNEL-HOUSE, The. Disponível em: <https://tinyurl.com/4ev45c95>. Acesso em: 10 out. 2024.

CENTRE POMPIDOU. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/mr379hu2>. Acesso em: 14 dez. 2024.

CONSTRUCTIVE PROJECT, The. Disponível em: <http://theconstructivistproject.com>. Acesso em: 10 out. 2024.

DALLAS MUSEUM OF ARTS. Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection.

GETTY MUSEUM. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/2x9nm4vz>. Acesso em: 14 dez. 2024.

GUGGENHEIM MUSEUM. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/s92bfxs4>. Acesso em: 14 dez. 2024.

HARVARD ART MUSEUMS. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/2xb4mabr>. Acesso em: 14 dez. 2024.

LIBRARY OF CONGRESS. *Lissitzky*. Disponível em: <https://tinyurl.com/7vx7n8je>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MIT LIBRARIES. Aga Khan Visual Archive. *Proun 1A*: Bridge 1. Disponível em: <https://tinyurl.com/3zhpnxrk>. Acesso em: 26 dez. 2024.

MONOSKOP. *El Lissitzky* (verbete). Disponível em: <https://tinyurl.com/2y4fvvpw>. Acesso em: 21 dez. 2024.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Obras de El Lissitzky no acervo*. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/3xhemcfc>. Acesso em: 14 dez. 2024.

SCOTTISH NATIONAL GALLERY. Scottish National Gallery of Modern Art. Disponível em: <https://bit.ly/3ZXd2DS>. Acesso em: 21 dez. 2024.

STEDELIJK MUSEUM. *Proun*. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/y3e68zja>. Acesso em: 26 dez. 2024.

THYSSEN-BORNEMISZA (Museo Nacional). Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/ykjmfcwv>. Acesso em: 14 dez. 2024.

TRETYAKOV MY (Tretyakov Gallery). Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/23hjbbt>. Acesso em: 14 dez. 2024.

VAN ABBEMUSEUM. Obras de El Lissitzky no acervo. ([s.d.]). Disponível em: <https://tinyurl.com/45sfxvzb>. Acesso em: 14 dez. 2024.