

El Lissitzky, da pintura à arquitetura: Proun, 1919-1926 (Parte 2)

El Lissitzky, from painting to architecture: Proun, 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.vi40.840](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi40.840)



Palavras-chave:

Vanguardas artísticas.
Espacialidade.
Anos 1920.

Keywords:

Artistic avant-gardes.
Spatiality.
1920s.

Resumo

O texto examina o conceito de Proun, formulado por El Lissitzky entre 1919 e 1926, como uma operação central para compreender a passagem da pintura à arquitetura no contexto das vanguardas soviéticas. Mais do que um estilo ou etapa intermediária, o Proun é apresentado como um campo experimental que redefine a função da forma, deslocando-a da representação para a construção ativa da espacialidade. O estudo analisa como Lissitzky articula elementos suprematistas, construtivistas e da pedagogia de Vitebsk para produzir uma linguagem que combina plano, volume e movimento, destacando o Prounenraum, de 1923. Discute-se também a relação entre arte, técnica e comunicação. Se propõe uma reflexão a partir do conceito Proun que não busca uma síntese entre arte e arquitetura, mas tensiona seus limites, propondo novas possibilidades para a cultura visual moderna. O artigo ainda identifica lacunas na bibliografia disponível em português, ressaltando a necessidade de ampliar o acesso às fontes e reintroduzir Lissitzky no debate brasileiro sobre espacialidade, vanguarda e projeto.

Abstract

This article examines the concept of Proun, developed by El Lissitzky between 1919 and 1926, as a key operation for understanding the transition from painting to architecture within the Soviet avant-garde. Rather than a stylistic phase or an intermediate step, Proun is presented as an experimental field that redefines the role of form, shifting it from representation to the active construction of space. The study analyzes how Lissitzky incorporates suprematist and constructivist procedures, together with the pedagogical experiments of Vitebsk, to generate a language that fuses plane, volume and movement, culminating in the 1923 Prounenraum. It also discusses the relationship between art, technique and visual communication, highlighting the importance of materiality, dynamism and spatial rationalization. Throughout the text, it argues that Proun does not aim at a synthesis between art and architecture; instead, it deliberately stresses their limits, proposing new possibilities for modern visual culture. The article also identifies significant gaps in Portuguese-language scholarship, emphasizing the need for broader access to primary sources and for reintegrating Lissitzky into contemporary Brazilian debates on spatiality, the avant-garde and architectural thinking.

Introdução

O conjunto de obras que o artista soviético, e engenheiro-arquiteto de profissão, El Lissitzky¹ reúne sob o nome “Proun”, produzidas entre 1919 e 1926, ocupa um lugar de destaque na história das vanguardas do século XX. Situado entre pintura, arquitetura e os novos regimes das artes proletárias, instaurados pela Revolução de Outubro, o Proun aparece como um território conceitual em que a sensibilidade artística se reinventa como ação, projeto e antecipação do futuro. Ao investigar a origem e o desenvolvimento dessa noção – cuja própria etimologia, múltipla e instável, reflete a atitude programática do artista – este artigo busca compreender como, em meio à cultura material e às urgências políticas dos anos 1920, Lissitzky elaborou uma linguagem que ultrapassa a bidimensionalidade e concebe a espacialidade como forma ativa de organização da vida.

Nesse percurso, interessa-nos menos a categorização disciplinar do Proun e mais o modo como opera: como resposta ao colapso das antigas formas de composição; como ensaio para uma nova racionalidade espacial; e como gesto comunicacional que articula diferentes campos da cultura. As aproximações com o suprematismo, o construtivismo, o neoplasticismo e as práticas pedagógicas de Vitebsk e das VKhUTEMAS não constituem apenas afinidades plásticas, mas pontos de trânsito em um sistema que se transformava rapidamente, movido pela promessa – e pela angústia – de um futuro ainda por construir.

Ao revisitar esse processo, buscamos compreender como o Proun se configura simultaneamente como síntese e como passagem: síntese das tensões entre Arte e Arquitetura, entre tradição e ruptura; e da passagem da pintura à arquitetura,

entendida não como disciplinas autônomas, mas como matrizes operativas conjuntas capaz de reordenar a cultura visual. Trata-se, portanto, de examinar Proun não como um *objeto* isolado,² mas como um dispositivo crítico que ilumina um momento decisivo da modernidade artística e das formas emergentes de espacialidade.

O termo “Proun”

El Lissitzky designou como “Proun” um bom número de obras, entre 1919 e 1926.³ A origem da palavra “Proun” tem variadas possibilidades, o que condiz totalmente com a postura de El Lissitzky – que deu várias definições ainda que precárias e instáveis (Nisbet, 1995). Contudo, nas hipóteses mais corriqueiras, sempre aparece o termo *projeto* (проект), acrônimo de “PROekt Utverzhdeniia Novogo”. Assim, a ideia de *projeto* – e não de *obra* – reforça nossa interpretação de que existe um trabalho contínuo de concepção que não necessariamente se encerra na(s) obra(s) que se denomina “Proun”. A atitude do artista é, como afirma Peter Nisbet (1995, p. 32, tradução nossa), “[programática], pois, dessa forma, podia se adaptar de maneira flexível às demandas variáveis do momento e às exigências do futuro.”⁴

Projeto é um termo que na atualidade resulta corriqueiro, assim, pouco guarda de seu significado original, que era altamente revolucionário – em muitos sentidos, ambíguo e, de alguma forma, inexplicável à época.⁵ Não há um lugar preciso onde possamos localizar a nova expressão, e a ação que lhe é própria, mas é possível afirmar que surge junto a uma nova forma de pensar e de fazer arquitetura, especialmente à da vertente racionalista da arquitetura moderna,⁶ cujo sentido explicativo e lógico tendia a enfatizar o processo e não a norma preestabelecida ou o produto final.⁷ Até o século XIX não existia essa disposição para entender a concepção de

¹Grafia alemã que representa foneticamente o nome do artista (Лазарь Маркович Лисицкий), adotada por ele para assinar seus artigos dos anos 1920.

²O termo “objeto” tem uma riqueza ímpar no pensamento de Lissitzky, ainda que especificamente neste caso (associado ao adjetivo “isolado”) o estamos usando em seu sentido lato, isto é como “peça” ou “obra” específica. Na sequência da frase, quando nos referimos ao “dispositivo crítico”, o entendemos no sentido que Lissitzky dava ao termo “Veshch” (вещь) (Lissitzky; Ehrenburg, 1922).

³Vale salientar que há discrepância entre os especialistas com respeito ao início dos Proun em 1919, por exemplo, entre Lissitzky-Küppers (1968) e Nisbet (1995). Ainda assim, seguimos, neste artigo, o entendimento do artista, que identificou algumas de suas obras desse ano como sendo Proun.

⁴“The precariousness and instability of Proun as theory and practice was surely programmatic, as it could thereby flexibly adapt to the varying demands of the moment, and to the demands of the future.” (Nisbet, 1995, p. 32).

⁵Os esforços da indústria nesse sentido foram muito valiosos. Tanto o *design* inglês, como a *Gestalt* alemã – a “estética fabril” analisada por Reyner Banham (1979, p. 113 e ss.), ajudaram a entender os processos e procedimentos que poderiam atuar, também, na concepção arquitetônica.

⁶A expressão “vertente racionalista da arquitetura moderna” corresponde a uma construção historiográfica complexa, marcada pela ambiguidade dos termos “racionalista” e “moderna”. Embora tradicionalmente associada às experiências alemãs (Bauhaus pós-1923 e Nova Objetividade) e holandesas (*De Stijl*), incluímos aqui também o suprematismo e o construtivismo soviéticos, com base em uma concepção ampliada de espacialidade abstrata.

⁷Wassily Kandinsky (apud De Fusco, 1976, p. 98) afirma que: “estamos cada vez mais em sintonia com a era da composição consciente e racional; em breve o pintor se orgulhará de poder declarar que suas obras são construtivas (em contraste com os impressionistas puros que se gabavam de não saberem explicar nada).” [“estamos armonizando {sic} cada vez más com la era de la composición consciente y racional; pronto el pintor se enorgullecerá de poder declarar que sus obras son

obras arquitetônicas. Prevalencia o sentido da *composição*,⁸ que tinha substituído a *dispositio* dos tempos renascentistas. Compor não é projetar. A *composição* se fundamenta num entendimento do valor do passado como fonte inesgotável da concepção presente das obras.⁹ O passado funciona como motor, mas também como âncora do que pode ser concebido. Essa relação com o passado não termina com os movimentos ecléticos do século XIX, se estende sobre o XX, até os expressionistas,¹⁰ por exemplo, que “não viam qualquer contradição entre a sua exigência de originalidade e a atração que certos períodos da história ou certas culturas exóticas exerciam sobre eles”¹¹ (Pehnt, 1975, p. 49, tradução nossa). Mas, a originalidade, além das “exigências práticas”, para tomar emprestado a expressão de Emil Kaufmann (1974, p. 16), levaram as expectativas num caminho diferente do apontado pelo passado: o futuro.

É o futuro, onde o projeto se sustenta. O próprio termo ostenta esse significado. A Revolução de Outubro colocou em pauta a possibilidade de que o futuro poderia ter chegado, ou pelo menos, que a humanidade estava às portas dele. A mistura do futuro com o presente é clara nos manifestos dos anos 1920. Por exemplo, no “Manifesto Realista” os irmãos Naum e Alexei Pevsner (Gabo; Pevsner, 1973, p. 69, grifo no original, tradução nossa). defendem que: “*Quem cuida do amanhã hoje não cuida de nada. E aquele que não contribui com nada do que hoje será o amanhã,*

esse não tem necessidade do futuro. Hoje; a ação.”¹² El Lissitzky proclama que: “Corremos a passos largos, agimos [...] A vida fluiu tão rapidamente nos últimos anos que pensamos que o nosso ‘Proun’ poderia se tornar um projeto concreto no futuro imediato.”¹³ (Lisitski, 1973, p. 61, tradução nossa).

A arte – como afirma Manfredo Tafuri (1985, p. 62) – se transforma em um “modelo de ação.” Os projetos da vanguarda aparecem em várias frentes, nas ciências¹⁴ e nas artes. A cultura do futuro se faz realidade e tanto supematistas como construtivistas e neoplasticistas usavam o termo para falar da concepção de suas obras nesse sentido: peças de um mundo novo feitas na ação do presente, como formas de construção do futuro. Um futuro que, contudo se assume desconhecido, que só se revela na ação do presente como uma “semente”,¹⁵ como projeto de um futuro realizável que tem que ser pensado no presente. Mas, como se vê, o “projeto” chega ao campo das artes através da arquitetura: “Apenas a arquitetura está em condições de superar os limites da *gaya ciencia* futurista, de transformar em sistema a nova linguagem da vanguarda e de reconstruí-la cientificamente como projeto”¹⁶ (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 169-170, grifado no original, tradução nossa). É a arquitetura que salva a pintura de sua simplicidade plana, alheia à vida, à ação: “Depois de termos começado com localizações no espaço bidimensional, passamos à modelação tridimensional e, progressivamente, adaptamo-nos às reais exigências da

constructivas [en contraste con los impresionistas puros que se jactaban de no poder explicar nada]”. Kandinsky, Wassily. *Della spiritualità nell'arte*. Roma: Religio, 1940, p. 110. Note-se que Kandinsky ainda utiliza o termo “composição”, ainda que adjetivada, o que exemplifica o momento de transição no qual nos encontramos entre no final da década de 1910 e durante todos os anos 1920.

⁸*Composição* não é tampouco um tema ou um conceito monolítico. O funcionamento desse instrumento de concepção arquitetônica teve flutuações importantes desde o século XVII, como aponta Emil Kaufmann (1974, p. 97), quando o sistema “Renascimento-Barroco” começa seu lento processo de diluição. Há uma luta entre os “princípios estéticos” e as “exigências práticas”, (Kaufmann, p. 164), que movimenta o exercício profissional à época, que levará, no século XVIII – com a geração de 1730 –, a um novo entendimento dos elementos de composição. Apesar de que Kaufmann (1974, p. 220), chama de “novos modos de projetar” as experimentações dos arquitetos revolucionários, na realidade se trata de um aspecto compositivo que utiliza as formas geométricas como base de organização das plantas. Ele mesmo afirma que: “Os novos esquemas compositivos aparecem em todos os traçados do período [segunda metade do século XVIII], quer sejam utilizadas feições neoclássicas, quer sejam aplicadas formas geométricas.” [“Los nuevos esquemas compositivos aparecen en todos los diseños de la época, tanto si se utilizan rasgos neoclásicos como si se aplican formas geométricas”] (Kaufmann, 1974, p. 222).

⁹Um exemplo claro dessa vitalidade que se prolonga no século XIX e alcança o XX, se encontra nas produções do romantismo e do *Revival*,

¹⁰Com seu “misticismo da resistência passiva” (Döblin apud Tafuri, 1985, p. 56). [Alfred Döblin. Die drei Sprünge des Wang-Lun. In: Ladislao Mittner, *L'expressionismo*. Bari: Laterza, 1965, p. 96].

¹¹[...] no veían todavía ninguna contradicción entre su demanda de originalidad y el atractivo que ejercían en ellos ciertas épocas de la historia o determinadas culturas exóticas” (Pehnt, 1975, p. 49).

¹²“*El que hoy se ocupa del mañana no se ocupa de nada. Y aquel que no aporte nada de lo que hoy hace el mañana, ese no tiene necesidad alguna de futuro. Hoy; la acción.*” (Gabo; Pevsner, 1973, p. 69, grifo no original).

¹³“Nosotros corremos a zancadas, actuamos [...] La vida fluye tan rápidamente en estos últimos años que pensábamos que nuestro “Proun” podría pasar a proyecto concreto en un futuro inmediato.” (Lisitski, 1973, p. 61).

¹⁴Especialmente atreladas à Teoria da Relatividade, mas também à construção de foguetes e a um novo entendimento sobre as formas aerodinâmicas relacionadas com a velocidade.

¹⁵Lissitzky usa essa expressão, a da “semilla” (Lisitski, 1973, p. 59).

¹⁶“Só la arquitectura está en condiciones de superar los confines de la *gaya ciencia* futurista, de convertir en sistema el nuevo lenguaje de la vanguardia y de reconstruirlo científicamente como proyecto.” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 169-170).

vida”¹⁷ (Tafari; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 60, tradução nossa).

Dentro desse *Zeitgeist* é que devemos situar o termo *projeto* (проект) no âmbito do significado e da escolha do termo Proun. De tal modo, é provável que a origem esteja relacionada com os projetos desenvolvidos em Vitebsk, onde, em 1919 – quando tiveram início os trabalhos “Proun”, sem ainda o próprio artistas saber disso –,¹⁸ El Lissitzky se juntou a Kazimir Malevich e aos “Defensores da Arte Nova”,¹⁹ os UNOVIS (“proekt UNOVISA”), que, como vimos, foram parte de um processo de afirmação da arte de vanguarda, os “proekt utverzhdanya novogo” (Проект Утверждения Нового).²⁰ As últimas obras “Proun”, no entanto, já são peças da própria estrutura formal autoral e de uma ação amadurecida pelo artista durante anos. Incorporam todas as tendências da vanguarda russo-soviética e têm uma marca pessoal relativa à concepção de *coisa*, no sentido dado na *Veshch*,²¹ que supera as posições de futuristas, cubistas e dadaístas, mas também as do suprematismo. Enaltecem uma relação direta com a vida, com a organização da vida social, muito próxima do construtivismo alemão e do holandês.²² Ainda assim, entendemos que já em 1922 os projetos “Proun” – obras e escritos, especialmente, o artigo para *De Stijl* – evidenciaram um aspecto comunicacional e de *objeto figurativo*,²³ que se apresenta como fator de coesão propositiva da cultura.

Mas não devemos concluir que com o termo OBJETO designamos objetos de uso diário. Naturalmente, nos objetos utilitários feitos nas fábricas, num avião ou num automóvel vemos a arte da forma. Mas não queremos restringir a produção dos artistas a objetos utilitários. Qualquer obra organizada – uma casa, um poema, uma pintura – é um objeto que serve a uma finalidade, que não tira as pessoas da vida, mas que lhes permite organizá-la. Assim, estamos longe dos poetas que propõem em versos deixar de escrever versos ou dos pintores que pregam em pintura. O utilitarismo primitivo nos é estranho.²⁴ (Lissitzky; Ehrenberg, 1922, p. 2-3, tradução nossa).

Estamos dentro do que entendemos por um *objeto de cultura*,²⁵ no sentido de uma *coisa* (вещь) que não só é produzida socialmente, mas se realiza socialmente. Ressoam nessas palavras também as impressões de Vladimir I. Lenin (1902, p. 66, grifado no original, tradução nossa) sobre o primitivismo, especialmente se contrapondo à organização, que é definitivamente o tema central:

Mas a palavra *primitivismo* envolve mais do que falta de treino; denota um escopo estreito de trabalho revolucionário em geral, a incapacidade de compreender que uma boa organização de revolucionários não pode ser construída com base numa atividade tão estreita.²⁶

Há no conceito do primitivismo cunhado no final do século XIX e no início do XX um sentido colonial, no caso dos franceses, ao mesmo tempo que um sentimento

¹⁷“Luego de habernos iniciado con ubicaciones en el espacio bidimensional, hemos pasado a modelos tridimensionales y, progresivamente, nos hemos ido adaptando a las exigencias reales de la vida.” (Tafari; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 60).

¹⁸Há controvérsias sobre essa data, 1919, como data de início das obras Proun, por um lado Nisbet (1995) e por outro Lissitzky-Küppers, apoiada por Tatiana Goriacheva (2023), mas independentemente da data fatural nos interessa aqui o sentimento do artista, que sem dúvidas situou a origem destas obras em 1919.

¹⁹Em russo: Утвердители Нового Искусства. Talvez “defensores” não seja a palavra exata, pois a raiz de Утвердители, утвер, significa “afirmar”. Então, seriam aqueles que defendem, mas sobretudo afirmam (na prática) a arte nova. Agradecemos a Ana Key Kapaz pelo teor desta nota.

²⁰Novamente Умееп.

²¹A tradução mais próxima do termo “Вещь” (*Veshch*) ao português é “coisa” – muito mais adequada para o significado que os editores queriam dar. Mas, “objeto”, contudo, foi a tradução que o próprio Lissitzky usou para o francês (*Objet*).

²²Theo Van Doesburg, El Lissitzky e Hans Richter (apud Amelunxen, 2010, p. 138, tradução nossa) declararam no Congresso Internacional de Artistas Progressista – Düsseldorf, 1922 –, que: “A arte, tal como a ciência e a tecnologia, é um método de organização da vida quotidiana. [...] uma ferramenta do processo normal de trabalho.” (“El arte, al igual que la ciencia y la técnica, es un método de organización de la vida cotidiana. [...] una herramienta del proceso laboral normal.”) [GASSNER, Hubertus; GILLEN, Eckehart (Eds.). *Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus*.

Dokumente u. Kommentare, Kunstdebatten in d. Sowjetunion von 1917-1934. Colônia: DuMont, 1979, p. 143].

²³Usamos aqui o termo no sentido que lhe dá Pierre Francastel (1993, p. 97), salientando os aspectos que se relacionam com um “sistema polivalente e ambíguo”. Manfredo Tafuri, Maximo Cacciari e Francesco Dal Co (1972, p. 170) se apoiam na ideia de sistema para se referir à “linguagem da vanguarda”.

²⁴“Mais il ne faut pas conclure de là que par le tot ‘L’OBJET’ nous entendons les objets d’usage courant. Naturellement, dans les objets utilitaires, fabriqués dans les usines, dans un aéroplane ou une automobile, nous voyons l’art de la forme. Mais nous ne voulons pas limiter la production des artistes aux objets utilitaires. Toute œuvre organisée – une maison, un poème, un tableau est un objet qui répond à un but, qui ne fait pas sortir les gens de la vie, mais qui leur permet de l’organiser. Ainsi nous sommes loin des poètes qui proposent en vers de cesser de faire des vers ou des peintres qui prêchent à la peinture. L’utilitarisme primitif nous est étranger.” (Lissitzky; Ehrenberg, 1922, p. 2-3).

²⁵Chamamos de “objeto de cultura” o que Francastel (1993, p. 98) denomina “objeto de civilização”, isto é: “objetos materiais portadores de significações que os desviam de seu uso original sem modificar sua aparência.”

²⁶“But the term *primitiveness* embraces something more than lack of training; it denotes a narrow scope of revolutionary work generally, failure to understand that a good organization of revolutionaries cannot be built on the basis of such narrow activity.” (Lenin, 1902, p. 66, grifado no original).

romântico, no caso dos alemães, que os soviéticos mal conseguiam compreender e contra o qual se revelavam, pois a revolução era entendida como uma superação dos aspectos primitivos da vida rural e dos sistemas de castas identificados com o czarismo. Contra essas configurações sociais é que se proclamava uma arte nova que não podia ser primitiva, como muitas vezes se identifica a produção cubista, que não podia ser naif, como muitas vezes se identificava a produção simbolista.

Mas, a procura por uma nova sociedade também foi construída sobre as ruínas de uma cultura material que ansiava por um futuro promissor. Esse futuro só se enxergava através da produção, isto é, da industrialização. Destarte a vanguarda se viu obrigada a superar “o mito da busca pela *Kultur* originária mergulha por completo na *Civilização* da máquina; ao voltar a buscar as formas dessa *Civilization*, a cultura cumpre um objetivo político”²⁷ (Tafari; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 177, grifado no original, tradução nossa).

Proun e a Nova Arte

Mas, o que era essa “arte nova” que defendiam esses artistas, senão uma “nova conformação [*Gestaltung*] da vida de acordo com a [...] consciência contemporânea e com os meios de expressão universais” (Martins; Jennings, 2010, p. 10). E esses meios de expressão requerem desses artistas não só novos produtos e materiais, mas também novas interpretações e formas de atuar. Władysław Strzemiński que, segundo Yve-Alain Bois (2009), produziu com Katarzyna Kobro um dos textos mais esclarecedores sobre a vanguarda soviética, afirmou: “uma pintura abstrata não tem outra *raison d'être* que não seja a descoberta de novos dados, novos em comparação àqueles mostrados pelas obras precedentes. É por essa razão que só se deve pintar quando se tem algo a dizer.”²⁸ (Strzemiński apud Bois, 2009, p. 369).

²⁷ “[...] el mito de la búsqueda de la *Kultur* originaria, se sumerge por completo en la *Civilization* de la máquina; al volver a buscar las formas de esa *Civilization*, la cultura cumple un objetivo político” (Tafari; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 177, grifado no original). Vale salientar que discrepamos com o uso do termo *Civilization*, em inglês, pois para ter uma relação correta com o termo *Kultur*, em alemão, o termo correto seria *Zivilisation*. Uma vez que, relacionado com a industrialização, não podemos esquecer o enorme esforço de modernização do aparato produtivo alemão desde o final do século XIX, que colocou a Alemanha em posição, por exemplo, de iniciar a Primeira Guerra Mundial. Esse dado, e essa discrepância no uso do termo, é importante porque o destino dos russos, e soviéticos (não só artistas e intelectuais, mas também cientistas), não foi Inglaterra, mas Alemanha.

Em 1938, André Breton e Leon Trotsky, redigiram²⁹ um manifesto onde expressavam as ideias que tinham guiado a vanguarda até 1927, o fizeram como uma denúncia contra o “regime totalitário da U.R.S.S.”, e talvez por isso enfatizavam a luta pela liberdade que se encarna no conteúdo social, mas as premissas eram as mesmas da geração que derrocou o czarismo, após 1917, até porque Trotsky tinha conduzido, junto com Lenin esse processo:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações de modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade [...] Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a vida para uma nova cultura. (Breton; Trotsky, 1999, p. 37-38).

Os Proun já eram, nos anos 1920, a resposta a essa demanda, como “metáforas de organização e ordem, mais que como modelos de estruturas específicas que se possam construir”³⁰ (Margolin, 1997, p. 36, tradução nossa), pois não se situavam dentro do entendimento disciplinar da arte – dividida por ofícios ou por tipos de produção –, mas dentro de uma compreensão universal de um novo fazer artístico completo que tinha algo a dizer através da relação entre pintura e arquitetura.

No entanto, essa relação polivalente entre as diferentes manifestações artísticas representadas por essa duas palavras, “pintura” e “arquitetura”, não se deve entender no sentido que se atribui ao conceito de *Gesamtkunstwerk*, tão caro ao século XIX, e ao mundo germânico, pois o que El Lissitzky procurava era a inclusão da vida na arte, e não da arte na vida. Para ele, como para Malevich, a arte não deve ser compreendida como alheia à vida – uma decoração, um penduricalho. Por essa razão, é compreensível que El Lissitzky retome a arquitetura como ponte para construir esse novo entendimento da vida vinculada à arte. Há um sentido operativo, prático, nessa postura. Portanto, não é de se estranhar que Proun passe a ser

²⁸ Strzemiński, 'Our Visual Potential' (1934), citado por Antoine Baudoin [sic] na introdução que escreveu para *EU*, 'Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire', p. 2”.

²⁹ O texto do manifesto resultou das discussões que Breton e Trotsky mantiveram durante o primeiro semestre de 1938, na cidade do México, contudo, foi publicado com as assinaturas de Breton e de Diego Rivera.

³⁰ “Prouns as metaphors of organization and order rather than models of specific structures that might be built.” (Margolin, 1997, p. 36).

entendido como “uma estação de baldeação da pintura para a arquitetura” (Lissitzky, 2019, p. 133). O ajuste dessa definição veio em 1923, quando, embora ambigualmente, Lissitzky definiu Proun como “o patamar onde se transfere da pintura para a arquitetura”³¹ (Lissitzky apud Birnholz, 1969, p. 69, tradução nossa), ou “Proun é a estação de transferência da pintura para a arquitetura.”³² (Lissitzky; Arp, 1925, p. IX, tradução nossa).

Dependendo do termo que consideramos central – o do lugar ou o da ação – a interpretação das frases pode ser diferente. Quando consideramos que o central é a “transferência” o universo Proun nos leva pelo caminho de uma série de representações (gráficas) bastante variadas, produzidas entre 1919 e 1926 (Figura 1), cujo sentido só se entende dentro de um sistema que se liga à “Forma”, assim sendo “aos princípios de coesão do sistema – a uma problemática do imaginário”, e não “aos impulsos vindos do mundo exterior – ao domínio da percepção” (Francastel, 1993, p. 100).

Quando centramos a análise no aspecto espacial, isto é, no da “estação”, onde se dá a transferência, percebemos que há um outro entendimento, propondo uma ampliação conceitual que nos situa em um momento de incerteza, mas também de desejo utópico de realização vívida da *coisa* – como *objeto de cultura* e assim como fator de comunicação. A “estação” é a ponte onde a comunicação se estabelece, não é um ente abstrato, mas um recurso concreto. Ainda assim, a ambiguidade sempre domina o pensamento de Lissitzky.

Talvez seja porque predominam os historiadores da Arte nas pesquisas sobre Lissitzky que não se consegue entender a importância sistêmica dos Proun, pois estão acostumados a analisar as obras separadamente, assim persistem na narrativa da percepção.³³ Porém, são intenções gráficas de resolver questões relacionadas com a espacialidade que a arquitetura consegue encarar de uma forma mais vivaz. Os arquitetos e artistas russos vinculados aos novos cursos de arquitetura e de arte

que se criaram em todo o país, sobretudo em Moscou e São Petersburgo, desenvolveram importantes pesquisas sobre a espacialidade da arquitetura nos anos 1920, sempre em relação à arte. O Curso Fundamental das VKhUTEMAS, estabelecia que as disciplinas da organização do espaço deviam propor aos alunos “trabalhos sobre expressividade artística dos tipos fundamentais de formas espaciais”³⁴ (Dokuchaev, 1973, p. 351, tradução nossa), para o que deveriam usar das superfícies, dos volumes e do espaço circundante, sem esquecer a “força que organiza a ação exercida pela forma sobre o observador”³⁵ (Dokuchaev, 1973, p. 351, tradução nossa). Assim, a intervenção humana era sempre considerada fundamental. Um modo através do qual se *constrói a cultura*.



Figura 1. 1ª Kestnermappe Proun. Portfólio com seis litografias coloridas (duas com colagens). Comissionado pela Kestner Gesellschaft, sociedade filantrópica de Hanover que sediou uma exposição de Lissitzky em 1923. Fonte: Scottish National Gallery ([s/d]).³⁶

³¹“[...] the place for changing trains from painting to architecture” (Lissitzky apud Birnholz, 1969, p. 69).

³²“Proun ist die Umsteigestation von Malerei nach Architektur” (Lissitzky; Arp, 1925, p. IX).

³³Um bom exemplo desse entendimento está na afirmação de Margolin (1997, p. 34, tradução nossa): “Os Proun têm mais a ver com experiências de percepção que com representação de um tema” [“The Prouns have more to do with the experience of perception than with the representation of a subject”].

³⁴“[...] trabajos sobre la expresividad artística de los tipos fundamentales de formas espaciales” (Dokuchaev, 1973, p. 351).

³⁵“[...] la fuerza que organiza la acción ejercida por la forma sobre el observador” (Dokuchaev, 1973, p. 351).

³⁶O Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection ([s/d]), possui também uma cópia de este material (Under the Influence, 2022). O Victoria & Albert Museum ([s/d]) possui uma das litografuras, indicada como “Proun III”, de 1923

A Ponte: Prounenraum

As obras de Lissitzky, pelo menos até 1926, assumiram essa dimensão cultural – não necessariamente proletária, mas sempre comunicacional –, pois não carregavam a vertente ideológica da nova sociedade, e muito menos a versão distorcida da comunicação que é a propaganda. Assim, nem são “representações da construção”, nem “aspiram a ela”, como disse Alexander Rodchenko em tom recriminatório. Uma obra como o *Proun 1-A* (Figura 2), cujo subtítulo é “ponte”, não representa uma ponte real nem sua construção e tampouco aspira ser uma ponte do mundo real. Mas, seu sentido é o da ponte comunicacional.

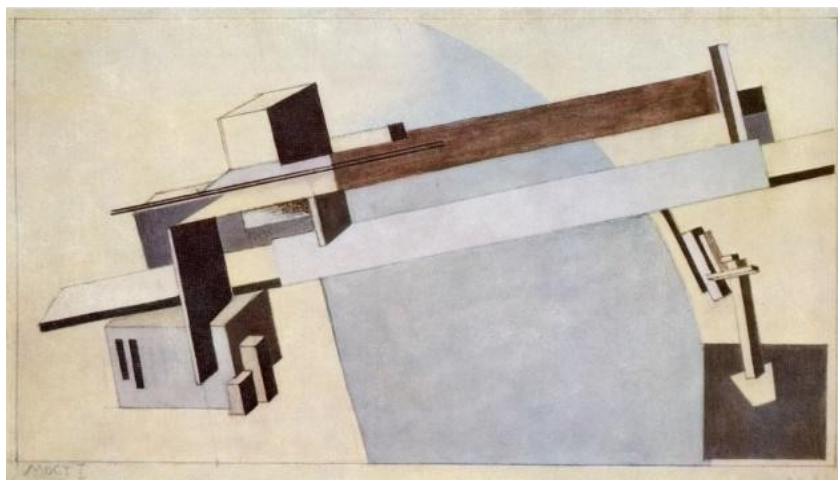


Figura 2. *Proun 1-A. Ponte 1*, 1919-1920, guache, 8,5 x 15 cm. Fonte: MIT Libraries.³⁷

A designação do desenho como *ponte* é uma licença poética, ao mesmo tempo em que deve ser entendida como um apelo à analogia, que sempre existiu na arquitetura, entre o desenhado e as construções reais. “Todo sistema de signos estabiliza

e codifica um conhecimento intelectualizado.” (Francastel, 1993, p. 101). Essa analogia é enriquecedora e não precisa se realizar para ser arquitetura, como já provaram muitas vezes as chamadas “arquiteturas de papel”.³⁸ A obra também não é representativa, no sentido pictórico, pois não é uma cópia mimética do mundo real. Assim, Proun escapa da tela e do papel, da representação plana e do grafismo, para se lançar no próprio espaço da vida nas instalações Proun. El Lissitzky responde à necessidade de construir uma espacialidade montando um “espaço de exibição” que deveria ser entendido como:

O espaço (como espaço expositivo) é configurado com formas e materiais elementares: linha, plano e eixo, cubo, esfera e preto, branco, cinza e madeira; com superfícies aplicadas diretamente na parede (cor) e placas dispostas perpendicularmente à parede (madeira) [...] Com isso, quero apresentar os princípios que considero essenciais para uma organização fundamental do espaço em si. Nesse espaço já existente, procuro tornar esses princípios visíveis, levando em conta especialmente que se trata de um espaço expositivo, ou, para mim, de um espaço de apresentação experimental. [...] O espaço é para os homens – não o homem para o espaço.³⁹ (Lissitzky, 1923, grifo no original, tradução nossa).

Essa é a descrição da *Prounenraum* (*Espaço Proun* ou *Sala Proun*) (Figura 3), projetada para a Großen Berliner Kunstausstellung (GBK, 1923) (Grande Exposição de Arte de Berlim), dentro da seção do Novembergruppe. O Novembergruppe, fundado pelos pintores Max Pechstein e César Klein em 1918, era um grupo de artistas plásticos de afiliação expressionista e tendências socialistas que incluía arquitetos renomados como Bruno Taut, Hans Scharoun e Ludwig Mies van der Rohe. O arquiteto de Aachen é importante no debate porque estabeleceu nesse momento forte relação com Lissitzky, assim como com Van Doesburg e Richter, com quem se envolveu ativamente na publicação da revista *G*, cujo moto “elementaren Gestaltung” (“desenho elementar”) representava a direção do trabalho de todos eles (Neumann, 2017, p. 60).

flach hingestrichen sind (Farbe), und Flächen, die zur Wand senkrecht gestellt sind (Holz) [...] Der Raum ist kein Wohnzimmer. [...] Ich will darin die Prinzipien geben, die ich für eine grundsätzliche Organisation des Raumes an sich für notwendig halte. In diesem schon gegebenen Raum versuche ich jene Prinzipien zur Anschaulichkeit zu bringen unter besonderer Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich um einen Ausstellungs-Schau-Raum, für mich also Demonstrationsraum, handelt. [...] Der Raum ist für den Menschen da – nicht der Mensch für den Raum.” (Lissitzky, 1923, grifo no original).

³⁷O Stedelijk Museum ([s/d]) possui uma impressão desta obra.

³⁸Nos referimos não só às assim chamadas, àquelas dos Arquitetos Revolucionários, os do Iluminismo francês, mas também a todas as propostas utópicas que desde Filarete tem se desenvolvido no âmbito da Arquitetura.

³⁹“Der Raum (als Ausstellungsraum) ist gestaltet mit elementaren Formen und Materialien: Linie, Fläche und Stab, Würfel, Kugel, und Schwarz, Weiß, Grau und Holz; und Flächen, die auf die Wand

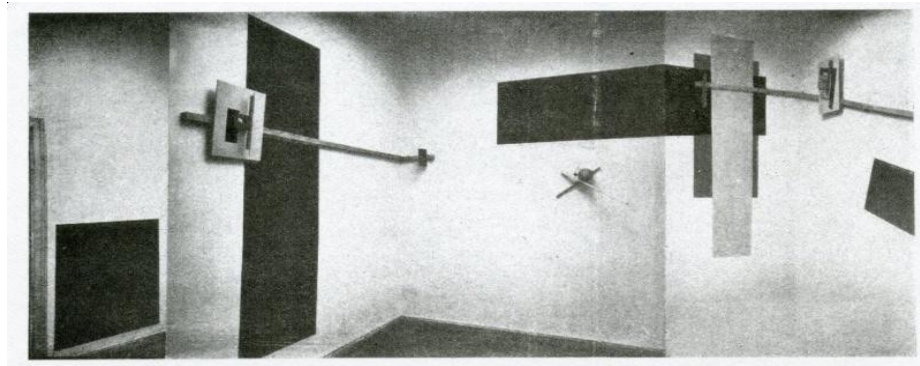


Figura 3. *Prounenraum*, 1923, Großen Berliner Kunstausstellung. Disponível em: <https://bit.ly/3ZTdXov>. Disponível em: Monoskop ([s/d]). Disponível em: Stedelijk Museum ([s/d]). Acesso em: 21 dez. 2024.

A GBK foi o lugar onde todos eles puderam divulgar suas experimentações e propostas. Segundo os registros do catálogo, Mies van der Rohe apresentou os projetos revolucionários “Bürohaus” (Edifício de escritórios: desenho e maquete), “Wohnhaus in Beton” (“Residência em concreto”: perspectiva e maquete) e “Wohnhaus in Backstein”⁴⁰ (“Casa de campo de tijolos”: desenhos de planta e perspectiva). Também participaram da GBK Van Doesburg, Vilmos Huszár, Ladislaus Moholy-Nagy, Hans Richter, Lasar Segall, Mark Stam e Max Taut, e ainda, na sala 26, havia fotografias de Robert van’t Hoff, Jan Wils, J. J. P. Oud, Cees de Boer, Huszár, Rietveld e do próprio Van Doesburg.

Lissitzky projetou outros dois espaços expositivos que podem ser considerados aparentados com o de Berlim: o *Raum für konstruktive Kunst*, na Exposição Internacional de Arte de Dresden, em 1926, e *Kabinett der abstrakten*, no Landesmuseum de Hanover, de 1927-1928. Mas, essas obras não têm o poder transgressor

da mais juvenil, nem foram incluídas no sistema Proun. A de Hanover é ainda mais conservadora, se pensarmos que foi instalada em uma sala de um museu.

Na obra de Berlim, Lissitzky abandona definitivamente a bidimensionalidade⁴¹ do período suprematista para abraçar os ideais, ao menos plásticos, do construtivismo de Tatlin, inclusive superando-o, soltando-se à procura do espaço arquitetônico exigido por muitos dos críticos e artistas soviéticos da época. Por exemplo, Gabo e Pevsner (1973, p. 67, tradução nossa) afirmam: “a única finalidade da criação plástica é realizar nossas percepções do mundo sob as espécies do espaço e do tempo”.⁴² Mas, com esse tipo de espacialidade expositiva, se cumpriam também os desejos de artistas como Van Doesburg ou ainda Richter.

Manfredo Tafuri (1985, p. 64-66) afirma que:

A recomposição desarticulada dessas formas elementares sublima o universo mecânico, demonstrando que, doravante, já não há forma alguma de reconquista da totalidade (do ser ou da arte) que não dependa da problematidade da própria forma. [...] Nada de admirar, portanto, que a anarquia de Dada e a ordem de De Stijl se encontrem e confluem de 1922 em diante, tanto no domínio teórico como na elaboração dos instrumentos de uma nova sintaxe, no domínio operativo.

Em 1922 aparecerá o artigo “Proun” em *De Stijl* (Lissitzky, 1922), como uma afirmativa contribuição para esse entendimento do domínio operativo, e construtivo. Como corolário também da colaboração estreita entre russos, alemães e holandeses no enfrentamento das novas demandas sociais da modernidade.⁴³ O *Prounenraum* de 1923 é a miniaturização simbólica da *Großstadt*, onde a ordem plástica dirige as coisas na direção de um entendimento dinâmico que a prevalência da temporalidade introduz no espaço.

⁴⁰O Arquivo Mies van der Rohe, do MoMA (Drexler, 1986, p. 90), atribui a essa obra a data de 1924, indicando sua apresentação na GBK nesse mesmo ano. Contudo, ela já aparece no catálogo do ano anterior (GBK, 1923, p. 34) e, no ano seguinte, sob o título “Landhaus”, é exposta na sala 20 (GBK, 1924, p. 102).

⁴¹A obra plástica de Lissitzky é muito menos bidimensional que a de Malevich, por exemplo. Há sempre nas pinturas e desenhos de Lissitzky uma tendência ao uso de elementos perspectivados – geralmente, formas geométricas –, sombreados ou colorados de uma maneira que tendem à profundidade de campo, à ideia de que o que está na nossa frente não é uma superfície. Compare-se, por exemplo, *Quadro negro sobre fundo branco* (Five ways to look, [s/d]), apesar da sutil pequena

deformação da figura do quadrado, e *Sobre 2 quadrados* (About two squares, [s/d]), o livro suprematista de Lissitzky para crianças, e se perceberá a diferença que estamos querendo indicar. Tafuri (1985, p. 62, grifado no original) atribui a esta obra de Lissitzky, em oposição à angústia que a obra de Edvard Munch – *O Grito* – expõe, “o uso de uma linguagem de signos puros, compreensível por uma massa que tenha encaixado completamente o universo sem-qualidade da corrente monetária.” Para a questão da figura e o fundo na obra de Malevich ver: Queiroz (2019).

⁴²“La realización de nuestras percepciones del mundo, bajo las especies de espacio y tiempo, he ahí el único fin de nuestra creación plástica.”

⁴³Remetemos ao artigo: “Aufruf zur Elementaren Kunst” (Hausmann *et al.*, 1921).

Segundo Éva Forgács (2003, p. 50, tradução nossa):

Os visitantes do Proun Room literalmente entravam numa imagem. Se moviam no espaço real da sala e eram envolvidos em seu universo de geometria pura, proporções claras e dinâmica espacial e em seu uso de materiais reais e superfícies pintadas. Embora cada parede em si fosse uma composição, o objetivo de Lissitzky era que o espectador descobrisse a interação dos detalhes e fosse absorvido por uma experiência total de arte que se desdobrava no espaço e no tempo.⁴⁴

A autora sugere que a origem do *Prounenraum* podem ser os trabalhos suprematistas realizados nos UNOVIS e mesmo nas experiências anteriores de Malevich, que já havia proposto a ideia de pintar um ambiente inteiro com pinturas suprematistas. Mas, como também entende a autora, a origem da forma conceitual e terminológica com que Lissitzky (1922, p. 82, tradução nossa) descreve o Proun é certamente construtivista: “O material toma forma pela construção. As demandas contemporâneas e a economia dos meios se exigem mutuamente.”⁴⁵

E não é de estranhar, uma vez que, saindo de Vitebsk (portanto, da órbita de influência de Malevich), o artista tenha participado ativamente dos trabalhos do INKhUK, onde os construtivistas se formaram e também formaram outros. Também em Moscou era muito importante, na formação artística e de arquitetos, a abordagem especializada da arquitetura do VKhUTEMAS (Figura 4).

Para o caso que nos toca, vale salientar que os trabalhos espaciais formados por superfícies são anteriores aos exercícios apresentados por Van Doesburg e Cornelis van Eesteren em 1923, que deram lugar ao que Yve-Alain Bois (2009, p. 141, grifo do original) chama de “unidade indivisível da *divisória*”. Sem esquecer, claro, do apelo construtivo da fatura material que artistas como Rodchenko ou Aleksei Gan defendiam nesse ambiente carregado de novidades.

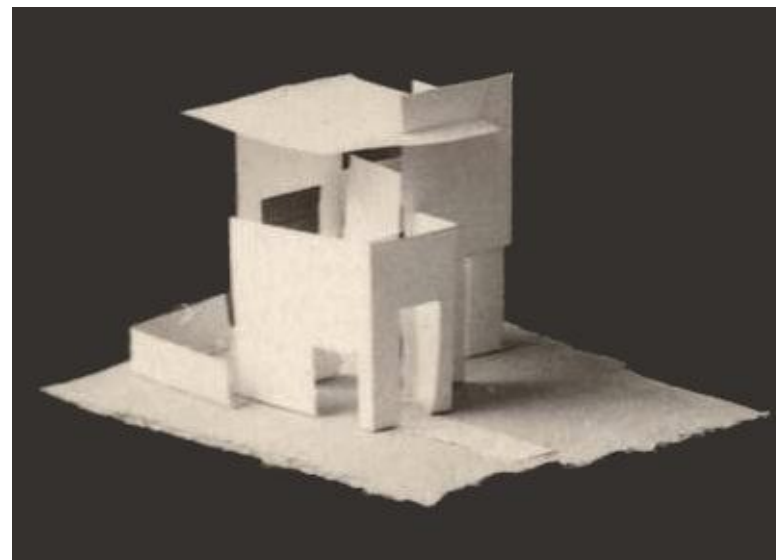


Figura 4. Maquete de um estudo arquitetônico espacial usando superfícies, feita por um estudante do VKhUTEMAS, c. 1920. Pormenor aprimorado pelo autor. Fonte do original, disponível em: <https://bit.ly/4gbVNnZ>. Acesso em: 16 dez. 2024.⁴⁶

Mas a integração entre as artes plásticas e a arquitetura tinha sido defendida pelos neoplasticistas, especialmente por Van Doesburg, que criará ambientes neoplasticistas em obras de arquitetos associados à *De Stijl*, como o trabalho de interiores para a casa de Bart de Ligt, 1919-20, o redesenho do interior do Hall da Universidade de Amsterdam, 1923, o projeto de interiores de Jan Wils ou de Piet Zwart e a sala de Vilmos Huszár e Gerrit Rietveld na mesma Grande Exposição de Berlim. Em todos, se incorporaram aos ambientes arquitetônicos as artes plásticas, de uma forma que procurava ser integradora.

Apesar de suas dimensões enxutas (3 x 3 x 2,5 m), o cubículo de Lissitzky pretendia mais. Não tanto do ponto de vista plástico – pois não é muito diferente dos trabalhos apresentados na Grande Exposição, por exemplo, pelos neoplasticistas –, mas do

⁴⁴“Visitors to *Proun Room* literally walked into an image. They moved in the room’s actual space and were enveloped in its universe of pure geometry, clear proportions, and spatial dynamics and in its use of both real materials and painted surfaces. Although each wall was a composition in its own right, Lissitzky’s goal was to have the viewer discover the interplay of the details and become absorbed in a total experience of art unfolding in space and time.”

⁴⁵“Das Material bekommt Gestalt durch die Konstruktion. Zeitgemäße Forderung u. Ökonomie der Mittel bedürfen einander wechselseitig.”

⁴⁶O Victoria & Albert Museum ([s/d]), de Londres, possui 10 fotografias de maquetes do VKhUTEMAS.

ponto de vista conceitual. Para ele, “O espaço não deve ser uma sala de estar” (Lissitzky, 2019, p. 136) como, em alguma medida, eram os outros ambientes da exposição. A palavra *raum*, nesse caso, deve ser entendida em seu sentido mais forte, estritamente como “espaço”. Assim, o Proun-espaço assume que a “imagem pintada termina” e que o resultado (o Proun-espaço) “torna-se uma construção que se deve observar por todos os lados, inspecionar por cima, analisar por baixo”⁴⁷ (Lissitzky, 1922, p. 83, tradução nossa). Em 1923, El Lissitzky chega à formulação quase definitiva do universo Proun, saltando da tela para o espaço e construindo-o de forma plástica e integradora, espacializando-o a partir da comunicação que estabelece com o espectador que passa a ser usuário e ao mesmo tempo coautor da experiência cultural da obra. Não há como separar a dimensão arquitetônica da artística, sendo que juntas são artífices da espacialidade que supera a espacialização, da forma e do vazio ordenado que as integra.

Proun começa na superfície, segue para a construção do modelo espacial e então para a construção de todos os objetos da vida comum. Assim, o Proun vai além da pintura e de seu artista, por um lado, da máquina e de seu engenheiro, por outro, e entra na construção do espaço a estrutura, através dos elementos de todas as dimensões, e constrói uma nova forma multifacetada mas também unificada da nossa natureza.⁴⁸ (Lissitzky, 1922, p. 84, tradução nossa).

O conceito de “Proun”, criado por Lissitzky (Lisitski, 1973, p. 61) é um salto da pintura à arquitetura, mas não tem como finalidade a arquitetura – ela é apenas “o primeiro estágio do ‘Proun’”, que só se revelará completo quando se configurar o novo mundo – mas ele admitia que não sabia como ou quando isso aconteceria.

Conclusões em construção

A análise das obras e escritos do período Proun permite reconhecer que El Lissitzky não procurava simplesmente transpor procedimentos pictóricos para o domínio arquitetônico, nem sintetizar artes distintas em um ideal de totalidade (a *Gesamtkunstwerk*). O que emerge é outra operação: um esforço de transformar a própria noção de forma e de espaço em campos problemáticos, indissociáveis das condições

históricas de ação. Tanto nas composições bidimensionais quanto na tridimensionalidade (construída) do *Prounenraum*, a forma deixa de ser superfície ou estrutura e passa a operar como articuladora de relações, comunicação e organização cultural.

Essa condição intermediária (lugar e gesto, estação e passagem) inscreve o Proun no território em que a modernidade artística buscava novos modos de habitar, e de entender, o mundo. Ao deslocar a arte da contemplação para o campo da experimentação espacial e da espacialidade, Lissitzky abre uma perspectiva em que pintura, arquitetura e cultura se encontram não pela via da síntese, mas pelo compartilhamento de um mesmo problema: como criar formas capazes de responder às exigências de um presente em transformação contínua para o qual a Arte, e a Arquitetura, já não faziam mais sentido no estado no qual se encontravam após a Primeira Guerra Mundial.

Ao recolocar o Proun como um operador conceitual, mais do que como objeto fechado ou etapa estilística, este estudo procurou reinscrever a obra de Lissitzky em um horizonte crítico capaz de revelar sua atualidade. Afinal, como sugere a própria lógica do Proun, o futuro não se antecipa pela forma concluída, mas pela abertura generativa de suas possibilidades: é nesse intervalo – da arte à arquitetura – que reside sua permanência.

Agradecimentos

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

Referências

Livros, artigos e documentos acadêmicos

ABOUT TWO SQUARES. *About two squares*: El Lissitzky's 1922 suprematist picture book for kids. Disponível em: <https://tinyurl.com/a2kupr7j>. Acesso em: 21 dez. 2024.

einerseits, die Maschine und den Ingenieur andererseits hinaus und schritte zum Aufbau des Raumes, gliedert ihn durch die Elemente aller Dimensionen und baut eine neue vielseitige, aber einheitliche Gestalt unserer Natur.” (Lissitzky, 1922, p. 84).

⁴⁷“Wir sahen, daß die Oberfläche des Prounes als Gemälde aufhört, er wird ein Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muß, von oben beschauen, von unten untersuchen.” (Lissitzky, 1922, p. 83).

⁴⁸“Proun beginnt auf der Fläche, geht zum räumlichen Modell Aufbau vor und weiter zum Aufbau aller Gegenstände des allgemeinen Lebens. So geht der Proun über das Gemälde und dessen Künstler

AMELUNXEN, Hubertus von. Educador, modulador e integrador. In: *László Moholy-Nagy*. El arte de la Luz. Tradução ao castelhano de Pilar Sánchez. Madrid: La Fábrica; Círculo de Bellas Artes, 2010, p. 137-158.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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.

BIRNHOLZ, Alan C. El Lissitzky's "Prouns", Part I. *Artforum*, San Francisco (EUA), v. 8, n. 2, p. 65-70, 1969. Disponível em <https://bit.ly/3Bxl7ph>. Acesso em: 10 out. 2024.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da Arte.)

BRETON, André; TROTSKI, Leon. Por uma arte revolucionária independente. 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. 35-46.

DE FUSCO, Renato. *La idea de Arquitectura*: Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

DREXLER, Arthur. (Ed.). *The Mies van der Rohe Archive*. New York: Garland, 1986. v. 1.

DOKUCHAEV, Nikolai. La Facultad de Arquitectura del VCHUTEMAS (Mosú, mayo de 1927). In: CORAZÓN, Alberto. (Ed.) *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. p. 345-360.

FIVE WAYS TO LOOK. *Five ways to look at Malevich's Black Square*: discover why Malvich's Black Square is such a big ideal. Disponível em: <https://tinyurl.com/mryercxv>. Acesso em: 21 dez. 2024.

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.)

GAN, Aleksei. El Constructivismo. In: CORAZÓN, A. (Ed.). *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. p. 109-159.

GBK. Großen Berliner Kunstausstellung, 1924. *Catálogo de exposição*. Berlin: Großen Berliner Kunstausstellung, 1924. Disponível em: <https://goo.su/gBVh>. Acesso em: 17 dez. 2024.

GBK. Großen Berliner Kunstausstellung, 1923. *Catálogo de exposição*. Berlin: Großen Berliner Kunstausstellung, 1923. Disponível em: <https://goo.su/4lfg50a>. Acesso em: 17 dez. 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.

HAUSMANN, Raoul; ARP, Hans; PUNI, Ivan; MOHOLY-NAGY, Lazlo. Aufruf zur Elementaren Kunst. *De Stijl*, Amsterdam, v. 4, n. 10, p. 156, 1921. Disponível em: <https://tinyurl.com/4sz9vxzu>. Acesso em: 12 dez. 2024.

KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la Ilustración*: Barroco y PosBarroco en Inglaterra, Italia y Francia. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

LENIN, Vladimir Ilyich. What is to be done? Burning questions of our movement. In: MARXISTS INTERNET ARCHIVE. *Lenin Collected Works*: [S.l.], 1902. v. 5. p. 1-129. Disponível em: <https://bit.ly/3ZDc4ep>. Acesso em: 17 dez. 2024.

LISITSKI, El. El Proun. In: CORAZÓN, A. (Ed.). *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. p. 41-62.

LISSITZKY, El. *El Lissitzky*. Rússia: a reconstrução da arquitetura na União Soviética. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LISSITZKY, El. *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*. Vienna: Anton Schroll & Co., 1930. (Coleção: Neues Bauen in der Welt, 1.)

LISSITZKY, El. Proun Raum. Grosse Berliner Kunstausstellung 1923. G – Material zur elementaren Gestaltung, Berlin, n. 1, p. 4., jul. 1923. Disponível em: <https://bit.ly/3VEBpDG>. Acesso em: 19 nov. 2024.

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. Из “Тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре)” [Das “Teses ao PROUN (da pintura à arquitetura)”]. 1920. *Totalarch*. Disponível em: <http://the-ory.totalarch.com/node/233>. Acesso em: 15 nov. 2024.

LISSITZKY, El.; ARP, Hans. *Die Kunstismen*. Erlenbach, CH/Zürich, Münche, DE/Leipzig, DE: Eguen Rentsch, 1925. Disponível em: <https://bit.ly/49BW0OC>. Acesso em: 15 nov. 2024.

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.

MARTINS, Detlef; JENNINGS, Michael W. (Ed.). *G: An avant-garde journal of art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926*. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2010.

NEUMANN, Dietrich. Mies, Dada, Montage: notes on a reception history. In: BEITIN, Andreas; EIERMANN, Wolf; FRANZEN, Brigitte (Eds.). *Mies van der Rohe: montage/collage*. London: Koenig Books/Ludwig Forum Aache/Museum Georg Schäfer Schweinfurt, 2017. p. 54-67.

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.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

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.

QUEIROZ, Rodrigo. Kazimir Malevich, a figura e o fundo. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 18, n. 207.01, Vitruvius, mar. 2019, Disponível em: <https://tinyurl.com/mr3hb893>. Acesso em: 12 nov. 2024.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia: Arquitectura 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.

UNDER THE INFLUENCE. Under the Influence: What Inspired Picasso. Dallas: Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, oct. 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/mwhxe2tw>. Acesso em: 26 dez. 2024.

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

Sites

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

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

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.

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.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. Collections [El Lissitzky]. ([s/d]). Disponível em: <https://tinyurl.com/4n76x4nu>. Acesso em: 21 dez. 2024.