

Uma aproximação ao artigo "Proun", 1922, de El Lissitzky, para o leitor brasileiro (Parte 3)

An approach to El Lissitzky's 1922 article "Proun," for the Brazilian reader

Fernando Guillermo Vázquez Ramos*, Ana Key Kapaz**

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

**Coordenadora internacional para audiovisuais no Bazilian Content (BrC), São Paulo, Brasil, anakey@gmail.com

usjt
arq.urb

número 40 | abr - dez de 2025

Recebido: 21/07/2025

Aceito: 12/11/2025

DOI: [10.37916/arq.urb.vi40.841](https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi40.841)



Palavras-chave:

Vanguardas artísticas.
Espacialidade.
Anos 1920.

Keywords:

Artistic avant-gardes.
Spatiality.
1920s.

Resumo

O artigo apresenta uma leitura crítica e uma tradução do texto "Proun" (1922), de El Lissitzky, situando-o no contexto das vanguardas soviéticas e europeias do início do século XX. Partindo de sua atuação entre 1919 e 1926, examina-se a formulação conceitual do Proun como estrutura híbrida que articula pintura, arquitetura e experimentação artística. Com base nas teses elaboradas pelo artista no início dos anos 1920, especialmente na versão publicada na revista holandesa De Stijl, o texto evidencia como Lissitzky propôs uma prática artística que ultrapassa a representação e se orienta pela economia dos meios, pela materialidade e pela ação no espaço. A análise contrapõe esse projeto às tensões ideológicas do período, marcadas pela passagem do suprematismo ao produtivismo e pelo crescente controle político exercido sobre a produção artística. Argumenta-se que o Proun constitui um instrumento teórico e prático de reorganização da experiência estética, capaz de integrar arte, técnica e comunicação visual antes do endurecimento doutrinário do pós-1927. Finalmente, destaca-se a relevância contemporânea do Proun como chave interpretativa da espacialidade moderna, bem como a importância de ampliar os estudos sobre Lissitzky no Brasil, onde a bibliografia permanece restrita e pouco discutida academicamente.

Abstract

The article presents a critical reading and a translation of El Lissitzky's text "Proun" (1922), situating it within the context of the Soviet and European avant-gardes of the early twentieth century. Drawing on his activity between 1919 and 1926, it examines the conceptual formulation of Proun as a hybrid structure that brings together painting, architecture, and artistic experimentation. Based on the theses developed by the artist in the early 1920s, especially the version published in the Dutch journal De Stijl, the text highlights how Lissitzky proposed an artistic practice that goes beyond representation and is guided by an economy of means, materiality, and action in space. The analysis contrasts this project with the ideological tensions of the period, marked by the transition from Suprematism to Productivism and by the increasing political control over artistic production. It argues that Proun constitutes a theoretical and practical instrument for reorganizing aesthetic experience, capable of integrating art, technique, and visual communication before the doctrinal hardening of the post-1927 years. Finally, the article underscores the contemporary relevance of Proun as an interpretive key to modern spatiality, as well as the importance of expanding studies on Lissitzky in Brazil, where the bibliography remains limited and seldom discussed in academic contexts..

Introdução

A produção teórica e visual de El Lissitzky ocupa um lugar singular na história das vanguardas do início do século XX. Entre a Rússia revolucionária, a Alemanha de Weimar e os círculos neoplásticos holandeses, sua obra articula linguagens, metodologias e posicionamentos que reconfiguram tanto os limites da arte quanto suas possibilidades de intervenção na vida social. Nesse percurso, o conceito de *Proun* – formulado a partir de 1919¹ e sistematizado em diferentes textos ao longo da primeira metade dos anos 1920 – constitui uma etapa decisiva para compreender sua passagem da pintura para a construção espacial, pois “foram rompidos os limites entre os diferentes campos especializados.” (Lisitski, 1973, p. 41).

O presente artigo propõe-se a analisar o artigo “Proun”, publicado em 1922 na revista *De Stijl*, situando-o em seu contexto epocal e comparando-o às versões preparatórias de 1920 e 1921. Com base em fontes primárias e secundárias, investigam-se os fundamentos conceituais do Proun, sua relação com as vanguardas, bem como as condições políticas e culturais que moldaram seu desenvolvimento. O artigo finaliza com uma tradução do texto em alemão realizada pela Mestre em Romanística Ana Key Kapaz. Pretende-se, assim, oferecer ao leitor brasileiro uma aproximação crítica às tensões que atravessam esse conceito (simultaneamente técnico, plástico e ideológico) e ressaltar sua atualidade diante das reflexões contemporâneas sobre espacialidade, cultura e forma.

“Proun” (o artigo)

O artigo que discutimos e traduzimos aqui, publicado na revista holandesa *De Stijl*, em 1922, aponta as principais definições e conceitos que nortearam a produção de El Lissitzky na primeira metade dos anos 1920. Nesse sentido, é um texto fundamental para compreender não só a produção da vanguarda russa em geral, uma vez que El Lissitzky foi uma espécie de representante “não oficial” dessa vanguarda. De acordo com Victor Margolin (1997, p. 56), embora a participação de Lissitzky

como representante oficial não tenha sido ainda bem esclarecida, o próprio autor cita outros historiadores, como Peter Nisbet (1995) e Henk Puts (et al., 1990), que o consideram um representante extraoficial, eficiente e reconhecido, pelo menos entre 1922 e 1923.

El Lissitzky chegou a Berlim em dezembro de 1921 e, já em 1922, realizou a exposição de arte russa,² seu feito mais importante. Em 1923, a mesma mostra foi apresentada na Holanda, no Museu Municipal de Amsterdã, de 29 de abril a 28 de maio de 1923, sob sua responsabilidade e a do artista (muralista) holandês Peter Alma. Assim sendo, esse trabalho expositivo foi uma ponte com a produção da vanguarda centro-europeia, pois os vínculos entre suprematismo, construtivismo, neoplasticismo e a proposta da Bauhaus – aquela posterior a 1923 –, “encaminhando-se para um processo de elementarização”, são contundentes e expressivas (Vázquez Ramos, 2010, p. 59).

Lissitzky redigiu as teses que deram origem ao texto “Proun” de 1922 em Moscou, um par de anos antes, em 1920. Um texto curto foi incluído num portfólio (Lissitzky, 1920), que continha ainda 11 litografias, além do manifesto, colofão, capa e contracapa em guache, nanquim e lápis, que se encontra hoje no Museum of Modern Art ([s/d]) de Nova York. O texto do portfólio é um pouco diferente da versão publicada na revista holandesa, pois contém uma longa explicação do subtítulo “Da pintura à arquitetura”. As teses estão numeradas, mas a versão divulgada (Vitesbk, Moscou, 1920) não tem o penúltimo parágrafo, e, no último, em vez de “1.2.3” consta “com a ajuda de elementos de TODAS as medições” (Lissitzky, 1920, *online*). As teses coincidem em grande parte com o relatório sobre Proun que Lissitzky leu em Moscou, no INHUK,³ em 23 de setembro de 1921, que contém uma série de disposições formuladas de modo diferente e esclarecem o significado e o propósito de Proun (Lisitski, 1973).

Há também um texto, mais longo, datado entre 1920 e 1921, quando o artista apresentou as teses em Moscou, do qual temos uma tradução ao espanhol na

¹Há discrepâncias sobre esta data, mas aqui a usaremos como correta.

²“Erste Russische Kunstausstellung” (Primeira Exposição de Arte Russa). Inaugurada em 15 de outubro de 1922, em Berlim, na Galerie Van Diemen.

³O INHUK (Инхук – Институт художественной культуры), Instituto de Cultura Artística, existiu em Moscou entre 1920 e 1924. Foi criado em dezembro de 1919, por iniciativa de Wassily Kandinsky e

de outros artistas do movimento construtivista, como Varvara Stepanova e Alexander Rodchenko. Como o *site* está em russo, nos pareceu interessante informar o leitor de que fizemos uma tradução livre para este artigo. O original está disponível em: <https://bit.ly/4izhGz0>. Acesso em: 12 nov. 2024.

compilação de textos construtivistas realizada por Alberto Corazón (1973) (Lisitski, 1973). Com base nesses trabalhos conceituais, escreveu o artigo publicado em *De Stijl*, que nos convoca.

O artigo da revista de Theo Van Doesburg propõe, ao mesmo tempo em que descreve, as condições em que a nova arte se deve apresentar à sociedade e como a própria arte nova se constitui como um caminho de conhecimento, construção e redenção.

Vale salientar que nem nas teses de 1920-1921, nem no artigo de 1922, encontramos os posicionamentos políticos e ideológicos que caracterizavam os textos revolucionários dos artistas soviéticos de vanguarda mais afinados com a doutrina comunista, como é o caso dos colaboradores do *LEF* (Jornal da Frente de Esquerda nas Artes, publicado entre 1923 e 1925), defensores do produtivismo ou, mais precisamente, Aleksei Gan (1973, p. 116, tradução nossa), autor da proclamação que deu forma conceitual ao construtivismo, em cujo texto advertia de entrada:

Acontece que, enquanto golpeamos dura e decididamente as forças do capitalismo e seu modo de vida e nos empenhamos em transformar todas as estruturas sociais, no chamado campo da arte, retrocedemos até épocas menos evoluídas, mais rústicas e, no que tange a sua essência, absolutamente longe do comunismo.⁴

Como afirmou Margolin (1997, p. 3, tradução nossa), a ambição dos artistas da vanguarda, principalmente a russa e a soviética, "era criar um novo papel social para a arte, um papel que [fizesse] do artista um participante expressivo da organização e da construção da vida social".⁵ Pensamos que Lissitzky conseguiu isso tanto antes de 1927 como depois, uma vez que a "construção da vida social" na U.R.S.S. mudou e ele mudou junto com ela.

Os movimentos de vanguarda soviética surgem justamente dessa luta que opôs a composição (o ilusionismo da representação tradicional) à construção (a vitalidade

do material como supremacia do real) (Martins, 2003, p. 66): "resulta, menos ou mais, de uma proibição a todas as pesquisas formais 'de laboratório', em favor de uma arte puramente utilitária"⁶ (Passuth, 1985, p. 83, tradução nossa).

A radicalização dessa questão é parte da explicação do deslizamento conceitual (e pragmático) que levou do suprematismo ao produtivismo, passando pelo construtivismo (da *LEF* até Tatlin). Mas a diferença dos artistas (e das artes) de vanguarda centro-europeus, os artistas suprematistas, construtivistas ou produtivistas soviéticos, pelo menos até 1922 ou fins de 1923, não estava na oposição: eles abraçavam as causas e os ideais da recém-consolidada República Soviética Russa (Corazón, 1973; Passuth, 1985), onde a arte assumirá o papel principal não só da propaganda, mas também da mudança das convenções sociais e da crítica à sociedade capitalista.

A guerra civil acabou em 1922, e a *Nomenklatura* começou a se consolidar a partir daí; no mesmo ano, Joseph Stalin assumiu o cargo de secretário-geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, e Lenin teve um AVC que o afastou do poder decisório, vindo a falecer em janeiro de 1924. Os eventos de 1921 a 1923 mudaram a direção da revolução social e política, mas também os da arte – como demonstram o fato de que os ateliês de Antoine Pevsner, Wassily Kandinsky e Kazimir Malevich tenham sido "fechados subitamente, sem nenhuma explicação [em 1921]" (Rickey, 2002, p. 51). Segundo Aurora García (1992, p. 18, tradução nossa), a "maior liberdade do período pós-revolucionário vai muito provavelmente até 1922, quando se instaura a NEP (Nova Política Econômica) e se favorece a prática de uma arte muito mais tradicional."⁷

No entanto, alguns artistas, notadamente El Lissitzky nos anos 1920, tinham uma visão menos ideologizada sobre o que significava essa nova arte e qual seria seu papel, e o do artista, na sociedade. Na década de 1920, ainda era possível essa postura que privilegiava a liberdade da arte, como se pode ver nos escritos de

⁴"Sucede que mientras golpeamos dura y decididamente las fortalezas del capitalismo y de su modo de vida y mientras nos esforzamos en transformar toda la estructura social, en cambio en el campo llamado arte retrocedemos hacia épocas menos evolucionadas, más rústicas, y en lo que respecta a su esencia, absolutamente alejadas del comunismo" (Gan, 1973, p. 116). Retoma-se a crítica ao primitivismo que já tínhamos comentado anteriormente.

⁵"[Their ambition] was to create a new social role for art, one that made the artist a significant participant in the organization and building of social life". Em tradução livre, "Ambicionavam criar um novo

papel para a arte, que tornasse o artista um participante significativo da organização e da construção da vida social." (Margolin, 1997, p. 3).

⁶"Il en résulte plus ou moins une interdiction de toutes les recherches formelles, dites "de laboratoire", au profit d'un art purement utilitaire" (Passuth, 1985, p. 83).

⁷"La mayor libertad del periodo posrevolucionario alcanza, muy probablemente, hasta 1922, año en que se instaura la NEP (Nueva Política Económica) y se favorece la práctica de un arte mucho más tradicional" (García, 1992, p. 18).

Moisei Y. Ginzburg.⁸ Nessa década, Lissitzky estava mais próximo das ideias libertárias e inovadoras⁹ próprias das vanguardas centro-europeias, em que militavam artistas como Van Doesburg ou Hans Richter. O dogmatismo soviético, que já se manifestava nos apelos militantes dos colaboradores da *LEF*, acabaria chegando a El Lissitzky na década de 1930 e o acompanharia até o fim de sua vida.

Mas, como afirmamos, “Proun” não é só um manifesto no sentido convencional, isto é, um artigo, uma proclamação ou uma peça de propaganda, como poderiam ser, por exemplo, “Bauhaus-Manifest”, redigido por Walter Gropius em 1919, que antecede o “Programm des Staatlichen Bauhauses” (Benevolo, 1976, p. 404),¹⁰ ou o “Конструктивизм” (Construtivismo), publicado em 1922 por Gan (1973, p. 109-159), ou ainda, mais tardiamente, “Wir stehen in der Wende der Zeit” (“Estamos na virada dos tempos”), publicado por Mies van der Rohe em 1928.¹¹ “Proun” exprime intelectualmente a sensibilidade de Lissitzky que tenta de várias formas enaltecer o caminho da Arte Nova em favor de uma “organização criativa” que surge da “experiência empírica” de um artista comprometido com a realidade social de seu país.

Atento às “demandas contemporâneas” e à “economia dos médios” que essa realidade lhe impunham. Proun é assim um instrumento – um “andaime” (*Gerüste*), diz o artista – que coloca em movimento “marcadores” capazes de organizar o vazio, de someter o caos (Lissitzky, 1922, p. 83). A cor, elemento primordial da pintura, conduz a um ataque sobre o espaço, eliminando a espacialização, provocando a espacialidade significativa da “pureza da energia”, algo que se sente mas não se pode ver. A tectonicidade do pensamento de Lissitzky faz jus a sua formação de engenheiro-arquiteto: “Formas não construtivas não se movem, não ficam em pé – caem, são catastróficas.”¹² (Lissitzky, 1922, p. 83, tradução de Ana K. Kapaz).

Proun constrói no espaço e acima dele, movendo-se “de um estágio [*Haltestelle*] para outro” (Lissitzky, 1922, p. 85, tradução de Ana K. Kapaz). Proun é movimento,

além de ser um instrumento. O pensamento ambíguo e a interpretação polivalente – o “plural”, diz Lissitzky – são a força da ideia que está por trás de Proun. Por isso, Proun é, ao mesmo tempo, “multifacetada” e “unificada” na “visão” e na “realidade do mundo” para beneplácito da nova humanidade. Um pensamento que contempla o futuro com alegria e com esperança, natural num artista que surgia de uma revolução que tinha acabado com um *Ancien Régime* anacrônico poucos anos antes.

O artigo na circunstância epocal

A abstração, como sustentação para a construção de conceitos, era uma prática comum há um século. Foi essa base ambígua e polivalente que amparou a estrutura — o andaime — de Proun, concebida por El Lissitzky. A proposta central dessa estrutura era a comunicação dentro da mistura entre espaço e tempo. A relação entre pintura e arquitetura representava a espacialidade como uma realidade que integrava, em igualdade de condições, essas dimensões (tempo e espaço) na vida. Essa integração, pelo menos conceitualmente, permitia compreender a importância das questões plásticas e figurativas sob uma perspectiva de ação mais ampla: a da Cultura. Talvez por isso, Proun sempre se apresentou como algo – uma *coisa* (*Veshch*, вещь) – enigmático, ambíguo e multifacetado, adaptando-se na ação – plástica, espacial e textual – a tantos suportes e oferecendo inúmeras possibilidades interpretativas.

A ideia de um “objeto ambíguo”, contudo, também evidencia a aceitação do “papel marginal e superestrutural que a actual utilização capitalista do território atribui a um fenómeno puramente ideológico, como é o caso da própria arquitetura.”¹³ (Tafari, 1985, p. 109). Entretanto, no caso de El Lissitzky, pensamos que seu esforço conceitual e manual teve como fundamento a convicção de que a Arte – ou melhor, a Cultura¹⁴ – era o que possibilitava organizar a vida; a arquitetura, assim percebida,

⁸Um bom exemplo desta afirmação se encontra no texto “Construcción y forma en arquitectura: el constructivismo” (Ginzburg, 1973, p. 287-309).

⁹Há uma grande polêmica sobre a participação política de Lissitzky. Em textos mais antigos, como o de Frank Lubbers, ou na introdução da compilação da editora *Comunicación* (Corazón, 1973), não há nenhum questionamento a respeito. Autores contemporâneos, como Christina Lodder (2003) ou Victor Margolin (1997), consideram o tema um ponto central para entender o trabalho de Lissitzky, ainda que Margolin o remete à questão judaica, também pouco tratada.

¹⁰A tradução de Benevolo não é muito precisa, mas é a mais usada em português. O original está disponível em: <https://bit.ly/49FfL8b>. Acesso em: 12 nov. 2024.

¹¹ Ver a tradução ao português em: Vázquez Ramos (2016, p. 63).

¹²“Unkonstruktive Formen bewegen sich nicht, sehen nicht – stürzen, sie sind katastrophal” (Lissitzky, 1922, p. 83).

¹³Usaremos a grafia original, em português de Portugal.

¹⁴Escrevendo sobre a *arte nova*, Lissitzky destaca que a forma de essa arte “la construyen aquellos que han sido pintores, porque entre todos los productores de la cultura han sido a ellos, y no a otros, a los que les ha correspondido la suerte de salirse e lo viejo, que se había convertido en una piel demasiado angosta para moverse en ella libremente.” (Lisitski, 1973, p. 53) [“Foi construída por

era o suporte pelo qual a arte deveria passar para chegar a sua plenitude. Essa percepção dos caminhos que a arte deve tomar em um mundo novo encontra sua expressão nos textos que El Lissitzky redigiu por volta dos anos 1920, especialmente no traduzido neste artigo, onde algumas possibilidades foram sendo refinadas, ainda que nunca concretizadas. Era um mundo que privilegiando a ação, mal se preocupava pelos meios – usavam todos os que tinham à mão – e só ideologicamente pelos fins. Logo, a relação entre meios e fins não tinha um viés moral, mas estético.

A mudança de atitude, e de posicionamento ético, após 1927, confirma que enfrentado à nova situação econômica, e social, da U.R.S.S. a utopia como base para o entendimento e a produção de Proun, se quebrou frente à realidade da infraestrutura, dando lugar à ideologia, isto é, aos fins, perdendo o sentido estético em prol de um viés político partidário. Proun não fazia sentido nesse momento, nessa época, nesse país que não queria incertezas mas lealdade à causa. Se confirma assim a afirmação de Alberto Asor Rosa (apud Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p. 185, tradução nossa): “a arte só poderia entrar numa relação positiva com a construção do socialismo se renunciasse a ser arte.”¹⁵

A ideia libertária da cultura – Arte e Arquitetura –, aquela que não se submete a se transformar em propaganda, que é o que Asor Rosa está querendo nos dizer, não é óbice para aceitarmos que antes desses acontecimentos, isto é antes de 1927 – e em determinadas condições socioculturais –, a inclusão da vida na Arte foi uma tarefa que muitos artistas dos anos 1920 se propuseram – não só Lissitzky, mas também Van Doesburg, Kurt Schwitters e Malevich, e entre os arquitetos, Ludwig Hilberseimer. Trata-se de uma tarefa que demanda um enfrentamento, especialmente se pensarmos na espacialidade como um evento comunicacional e social que confere sentido às coisas, conforme à interpretação das ideias de Lucrécia D’Alessio Ferrara (2008). Essa leitura de Proun permitiu outras abordagens que escaparam, em certa medida, à dicotomia espaço-tempo e às suas conotações mais perniciosas: a do capital (anteriormente representada pelo progresso, hoje pela

tecnologia) e a da velocidade (exaltada pelos futuristas, mas que agora assume novas formas no mundo digital). Nossa abordagem buscou destacar a complexidade de um conceito historicamente condicionado, mas ambíguo que, ainda assim, alcançou a façanha de estabelecer uma relação de igualdade não apenas entre Arte e Arquitetura, mas também entre suas práticas.

Embora seja certo que, ao longo do século que nos separa desse feito, seu sentido e suas expectativas tenham se diluído num mar de “ativos financeiros”, recuperar aquele momento pareceu importante como forma de esclarecimento dos condicionantes históricos (políticos e sociais) do devir estético – sobretudo cultural. Sob a perspectiva da crítica cultural, revisitar essa experiência nos ajuda, pensamos, a refletir sobre onde estamos hoje, destacando o que foi alcançado há um século, e também perdido. Mas, sobretudo, nos permite, enriquecidos por esse conhecimento, compreender o que ainda somos capazes de sentir e realizar diante dos desafios contemporâneos.

Para uma conclusão

A análise do texto “Proun” e de suas formulações correlatas permite compreender a amplitude do projeto intelectual de El Lissitzky antes do endurecimento político da década de 1930. O conceito Proun que emerge do artigo o faz não apenas como uma linguagem artística, mas como uma ferramenta de reorganização perceptiva e espacial, capaz de integrar cor, técnica, movimento e construção num mesmo gesto conceitual. Essa potência, entretanto, dependeu do breve intervalo histórico em que as vanguardas soviéticas ainda conciliavam experimentação estética e transformação social, antes que o dogmatismo do período stalinista reduzisse a arte a instrumento ideológico.

Recuperar esse momento é especialmente relevante no contexto brasileiro, onde a recepção de Lissitzky permanece fragmentada e a bibliografia especializada é escassa. Ampliar o debate crítico sobre o polivalente e polissêmico Proun, incluindo ambiguidades, contradições e desdobramentos, significa também revisitar as

aqueles que foram pintores, porque entre todos os produtores de cultura foram eles, e não outros, que tiveram a sorte de se libertar do antigo, que se tornara uma pele estreita demais para se mover livremente”].

¹⁵“[...] el arte sólo podía entrar en relación positiva con la construcción del socialismo si renunciaba a ser arte.” [ASOR ROSA, Alberto. *Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia nel paese del*

socialismo realizzato. In: ASOR ROSA, Alberto et al. *Socialismo, città, architettura*: U.R.S.S. 1917-1937. Il contributo degli architetti europei. 2da Ed. Roma: Officina Edizioni, 1972, p. 250-251].

relações históricas entre Arte e Arquitetura no âmbito da cultura, bem como refletir sobre os limites e possibilidades da experimentação formal em períodos de transformação política como o que aconteceu nas primeiras décadas do século XX. Colocada em perspectiva, a experiência de Lissitzky ilumina não apenas o passado das vanguardas, mas também os desafios contemporâneos de pensar a espacialidade como campo de ação cultural e crítica.

PROUN (Figura 1)

Tradução de Ana Key Kapaz¹⁶



Figura 1. Página inicial do artigo “Proun”. A imagem, que abre o artigo, é uma reprodução em preto e branco da pintura *Proun 1C* (óleo sobre painel. 68 x 68 cm), 1919.¹⁷ Fonte: Lissitzky (1922, p. 81).

[82]

Não visões de mundo, MAS realidade de mundo

Chamamos de Proun a parada¹⁸ no caminho da construção da nova imagem,¹⁹ que surge da terra fertilizada pelos cadáveres das pinturas e de seus artistas. A pintura ruiu junto com a igreja e seu Deus, a quem ela serviu como proclamação, junto com o palácio e seu rei, a quem ela serviu como trono, junto com o sofá e seu filisteu, para quem ela foi ícone²⁰ da beatitude. Como a pintura, também seu artista. A distorção expressionista do mundo claro²¹ das coisas pelos artistas das “**artes plásticas**”²² não salvará a pintura

¹⁶Esta tradução possui três tipos de notas, as de Fernando G. Vázquez Ramos, que não terão nenhuma identificação; as da tradutora, Ana Key Kapaz, que terão a identificação [N.T.]; e, as do próprio autor, El Lissitzky, que serão identificadas tanto pela fonte itálica, como pela designação [N.A.].

¹⁷Usamos aqui a datação da obra dada pelo Museo Nacional Thyssen-Bonemisza ([s.d.]), que possui um exemplar da obra (*Proun 1C*, [s/d]).

¹⁸No sentido de um “ponto específico” num percurso, um lugar onde é possível se deter, como um ponto de ônibus.

¹⁹Aqui Lissitzky usa a palavra *Gestaltung*, derivada de Gestalt. Literalmente, *Gestalt* traduz-se como forma, figura, construção (no sentido visual). [N.T.]

²⁰*Santinho* [imagem sagrada] [N.A.]

²¹*Claro* no sentido de visível, transparente, nítido, explícito. [N.T.]

²²O grifo em negrito e as aspas são do próprio Lissitzky. As palavras que ele usa são “*Nachbildenden Kunst*”, que pode ser traduzido tanto como “Artes Imitativas” ou “Artes Representativas”, mas preferimos usar o termo “Artes Plásticas”, porque o ataque era contra a Arte burguesa em geral, e contra

nem seu artista, apenas permanecerá como ocupação para caricaturistas. A "pintura pura", com sua abstração, tampouco salvará a hegemonia da pintura, pois aqui o artista começa sua própria reorientação. *O artista passa de ilustrador a construtor do novo mundo dos objetos.*²³ Este mundo não é construído em concorrência com a técnica. O caminho da arte ainda não cruzou o da ciência.

Proun é a organização criativa (domínio do espaço) por meio da construção econômica do material reavaliado.²⁴

O caminho do Proun não conduz através das disciplinas científicas estreitas e fragmentadas – os construtores centralizam tudo isso em sua experiência empírica.²⁵

A concepção da forma fora do espaço = 0.

A concepção da forma fora do material = 0.

$$\frac{\text{Concepção da forma}}{\text{Material}} = \frac{\text{Massa}}{\text{Força}}$$

O material toma forma através da construção. As demandas contemporâneas e a economia dos meios se exigem mutuamente uma à outra.

[83]

Investigamos os primeiros degraus do espaço limitado a duas dimensões da nossa construção e descobrimos que ele é tão firme e resistente quanto a própria terra. Aqui, um constrói-se como no

espaço tridimensional, e, portanto, também aqui, em primeiro lugar, a força de tensão das partes individuais deve ser equilibrada. De uma nova maneira, no Proun, a composição da resultante das forças individuais aparece. Vimos que a superfície do Proun deixa de existir como imagem pintada, e ele se torna uma construção que se deve observar por todos os lados,²⁶ que devemos inspecionar por cima, analisar por baixo. O resultado é que o único eixo da pintura, perpendicular ao horizonte, foi destruído. Girando, nos prendemos com firmeza ao espaço. Nós colocamos o Proun em movimento e assim ganhamos uma gama de eixos de projeção; nos colocamos entre eles e os deslocamos uns dos outros. A partir deste andaime, posicionado no espaço, precisamos começar a marcá-lo. O vazio, o caos, o não natural tornam-se então espaço, e isso significa: ordem, precisão, construção da forma [*Gestaltung*]. Apresentamos os marcadores de um certo tipo e em certas proporções dentro e fora um do outro e entre si. A construção e a escala do conjunto de marcações conferem ao espaço uma certa tensão. Ao mudarmos as marcações, mudamos a tensão do espaço, que é formado pelo mesmo vazio.



As formas com as quais o Proun empreende o ataque ao espaço são construídas com material e não com a estética. Este material é, na primeira fase, a cor. Ela é, em seu estado de energia, tomada como o mais puro estado da matéria. Nas ricas minas das cores pegamos cada uma das veias que estão isentas de qualidades subjetivas. Em seu auge, o Suprematismo libertou-se do individualismo do laranja, do verde, do azul etc. e alcançou o preto e o branco.

[84]

Nisto vimos a plenitude da pureza da energia. A força dos opostos ou a correspondência de dois graus de preto, branco ou cinza, nos dá a comparação da consonância, ou do contraste, de dois

a pintura em particular, aquela arte que se dedicava a "retratar" – o verbo *nachbilden*, formado por *bilden*, retratar/dar forma, prefixado por *nach*, após. [N.T.]

²³É curioso que Lissitzky opte por *Welt der Gegenstände*, mundo dos objetos, ao invés de um *mundo objetivo* (que ele usa só na versão russa). [N.T.]

²⁴O verbo cujo participio é usado aqui, *umwerten*, tem uma conotação bastante quantitativa. [N.T.]

²⁵Lissitzky fala em experiência experimental (*experimentelle Erfahrung*). Embora em português os dois termos tenham a mesma raiz, em alemão o termo originário do latim é usado apenas como adjetivo – a experiência em forma substantiva surge do verbo *erfahren*, do verbo *fahren*, literalmente

ir, se mover, prefixado por *er-*, que denota repetição (como o *re-* do português). O verbo *erfahren* é mais bem traduzido por *tomar conhecimento*. [N.T.]

²⁶Aqui Lissitzky usa *umkreisend*, que em português poderia ser traduzido como *circularmente*, no sentido de "por todos os lados". No campo semântico, a opção por *umkreisend* ao invés do correspondente alemão de "por todos os lados" dá mais movimento à observação da construção, ao sugerir um movimento circular (contínuo). No campo sintático, *umkreisend* é um adjetivo formado a partir de um verbo no participio presente, ou *Partizip I* (do verbo *umkreisen*, "circular"). Esta forma verbal é a que mais se aproxima do nosso gerúndio, forma verbal inexistente no alemão. [N.T.]

materiais técnicos, como, por exemplo, o alumínio e o granito ou o concreto e o ferro. Esta proporcionalidade se estende progressivamente a todas as áreas das artes e das ciências.²⁷ A cor se torna um barômetro do material e resulta em um tratamento²⁸ completamente novo.²⁹ Assim o Proun obtém, através de uma nova forma, um novo material – quando esta não pode ser feita de ferro, então o ferro deve ser transformado em aço de Bessemer³⁰ ou aço de tungstênio, ou em outro [material] que hoje ainda não existe, pois ainda não se fez necessário.

Ao construir a hélice, o produtivo engenheiro sabia que seu colega de trabalho, o tecnólogo, a produziria, em seu laboratório, com madeira, metal ou tecido, de acordo com as necessidades dinâmicas e estáticas da forma dada.



A forma material se movimenta em eixos específicos no espaço: pelas diagonais e espirais da escada, pela vertical do elevador, pela horizontal do trilho, nas retas ou curvas do aeroplano. Conforme seu movimento no espaço, a forma material precisa ser concebida,³¹ e isto é a construção. Formas não construtivas não se movem, não ficam em pé – caem, são catastróficas. O cubismo se move sobre os trilhos da Terra, a construção do Suprematismo resulta das retas e curvas do aeroplano, ela está à frente no novo espaço, nós construímos nele.



[85]

²⁷Cabe aqui uma observação sobre o termo *Wissenschaft*, que, em geral, é traduzido como *ciências*, justamente em oposição às artes, mas que, literalmente, deve-se traduzir como *conhecimento* (do verbo *wissen*, *conhecer*). Ainda assim, é importante reconhecer que o termo é muito mais amplo. [N.T.]

²⁸Por exemplo, mastros feitos de papel na América. A madeira não é suficientemente resistente. A madeira é processada [cortada] em papel (compressão das células). O papel é prensado para [fabricar] mastros, pilares. A resistência necessária é alcançada. [N.A.]

²⁹A madeira laminada para uso da construção civil foi desenvolvida no século XIX, na França, pelo Cel. A. R. Émy (*Traité de l'Art de la Charpenterie*, Paris: L. A. Barre, 1878), mas usava pregos para unir as madeiras. Foi o construtor alemão Otto Hetzer quem desenvolveu, na primeira década do século XX, o método de construção que utiliza adesivo de caselna para colar as lâminas.

³⁰O autor se refere ao "processo de Bessemer", uma técnica industrial de baixo custo para a produção em massa de aço a partir de ferro gusa fundido, criada em 1855 pelo engenheiro inglês Henry Bessemer.

³¹Aqui ele usa o verbo *gestalten*, derivado de *Gestalt*, dando à concepção um sentido mais imagético. [N.T.]

Proun nos leva à construção de um novo corpo. Aqui surge a questão da conveniência.³² O propósito é deixado para trás. A criação³³ realiza o fato e torna-se exigência. Quando a humanidade inventou a fogueira, o fogo se tornou o propósito do calor. Criar metas é a força de Proun. Daí a liberdade do artista em relação à ciência. Da finalidade resulta a utilidade, o que significa ampliação³⁴ da profundidade da qualidade na amplitude da quantidade. Ela é então justificada quando se reproduz na ordem do dia como último recurso.



A pintura em si é um fim, plena em si e concluída. Proun se move de um estágio para o outro na corrente da completude. Proun muda a própria forma tangível da arte e abandona a imagem do individualista mesquinho, que, em seu gabinete trancado, encolhido, sentado atrás do seu cavalete, começa sozinho sua pintura e sozinho pode terminá-la. Proun introduz na criação o plural,³⁵ uma vez que este incorpora uma nova totalidade criativa em cada torção.³⁶

Proun começa na superfície, segue para a construção do modelo espacial e então para a construção de todos os objetos da vida comum.

³²O termo usado é *Zweckmäßigkeit*, que, literalmente significa "praticidade", mas preferimos usar a palavra "conveniência", que recupera a ideia da tradição clássica, que, obviamente, remete à *utilitas* de Vitruvius. [N.T.]

³³Ao longo de todo o texto, quando fala em criação, Lissitzky usa *Schöpfung*, um termo relacionado à criação divina, de conotação religiosa. Mies van der Rohe também usava este termo, pois afirmava que seu trabalho se desenvolvia dentro da "Schöpferische Pause" (pausa criativa), com o mesmo sentido devoto ou contemplativo que encontramos em Lissitzky.

³⁴Lissitzky usa o termo *Verbreitung*, pouco convencional para o sentido de expansão que ele busca aqui, provavelmente para criar um paralelo com a palavra *Breite* que vem a seguir no texto, traduzida como *amplitude*. *Verbreitung* geralmente tem um sentido mais abstrato de *disseminação*, *distribuição* ou *difusão*. [N.T.]

³⁵Lissitzky usa o termo em latim *pluralis*. [N.T.]

³⁶Outra palavra cara a Mies van der Rohe, que a usou num de seus manifestos: "Wir stehen in der Wende der Zeit: Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung" (*Innendekoration*, vol. 39, n. 6, p. 262, 1928). Há uma tradução e um comentário a esse texto em Vázquez Ramos (2016).

E assim o Proun vai além da pintura e de seu artista, por um lado, a máquina e o engenheiro³⁷ entram na construção do espaço,³⁸ a estrutura através dos elementos de todas as dimensões e constrói uma nova forma multifacetada, mas também unificada, da nossa natureza.

Moscú, 1920.

PROUN (texto original: Lissitzky [1922, p. 82-85])

[82]

Nicht Weltvisionen, SONDERN – Weltrealität

Proun nannten wir die Haltestelle auf dem Aufbauwege der neuen Gestaltung, welche auf der von den Leichen der Gemälde stürzte zusammen mit der Kirche und ihrem Gott, dem es als Proklamation diente, zusammen mit dem Palais und seinem König, dem es zum Throne diente, zusammen mit dem Sofa und seinem Philister, dem es das Ikon³⁹ der Glückseligkeit war. Wie das Gemälde: so auch sein Künstler. Die expressionistische Verdrehung der klaren Welt der Dinge durch die Künstler der „Nachbildenden Kunst“ wird sowohl das Gemälde als auch seinen Künstler nicht retten, sondern bleibt eine Beschäftigung für Karikatureschmierer. Auch die „reine Malerei“ wird mit ihrer Gegenstandslosigkeit die Vorherrschaft des Gemäldes nicht retten, doch beginnt hier der Künstler mit seiner eigenen Umstellung. Der Künstler wird vom Nachbilder ein Aufbau der neuen Welt der Gegenstände. Nicht in der Konkurrenz mit der Technik wird diese Welt aufgebaut. Noch haben sich die Wege der Kunst mit denen der Wissenschaft nicht gekreuzt.

Proun ist die schöpferische Gestaltung (Beherrschung d. Raumes) vermittelt der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials.

Der Weg des Proun führt nicht durch die engbegrenzten und zerplitterten

wissenschaftlichen Einzeldisziplinen –
der Aufbau zentralisiert alle diese in
seiner experimentellen Erfahrung.

Die Gestaltung außerhalb des Raumes = 0.

Die Gestaltung außerhalb des Materials = 0.

$$\frac{\text{Gestaltung}}{\text{Material}} = \frac{\text{Masse}}{\text{Kraft}}$$

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

[83]

Wir haben die ersten Stufen des auf zwei Dimensionen beschränkten Raumes unseres Baues untersucht und fanden, daß er ebenso fest und widerstandsfähig wie die Erde ist. Man baut hier wie im dreidimensionalen Raum, und darum müssen auch hier an erster Stelle die Kraftspannungen der einzelnen Teile zum Ausgleich gebracht werden. In einer neuen Weise erscheint im Proun die Zusammensetzung der Resultante der einzelnen Kräfte. 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. Die Folge ist, daß die einzige zum Horizont senkrecht stehende Achse des Gemäldes zerstört wurde. Umkreisend schrauben wir uns in den Raum hinein. Wir haben den Proun in Bewegung gesetzt und so gewinnen wir eine Mehrzahl von Projektionssachen; wir stehen zwischen ihnen und schieben sie auseinander. Auf diesem Gerüste im Raume stehend, müssen wir ihn zu markieren beginnen. Die Leere, das Chaos, das Widernatürliche wird dann Raum, das heißt: Ordnung, Bestimmtheit, Gestaltung, wenn wir die Markierzeichen bestimmter Art und in bestimmten Verhältnis in – und zueinander einführen. Der Bau und der Maßstab der Markierzeichenmenge gibt dem Raume eine bestimmte Spannung. Indem wir die Markierzeichen wechseln, verändern wir

³⁷Vemos aqui o posicionamento que Le Corbusier defenderia em *Vers une Architecture*, mas esse livro foi publicado em 1923.

³⁸Vista a informação da nota anterior, fazemos a ressalva de que, se bem a relação com a engenharia é proeminente em Le Corbusier (1923, p. 16), o tema do espaço é totalmente alheio a seu

pensamento, que definia: "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière".

³⁹[Nota no texto original] *Heiligenbild*.

die Spannung des Raumes, der von ein und derselben Leere gebildet ist.

Die Gestaltungen, mit welchen der Proun den Angriff gegen den Raum unternimmt, sind in Material und nicht in der Ästhetik gebaut. Dieses Material ist in den ersten Phasen – die Farbe. Sie ist in ihrem Energiezustand als der reinste Zustand der Materie angenommen. In den reichen Minen der Farben haben wir diejenige Ader genommen, welche am meisten von den subjektiven Eigenschaften befreit sind. In seiner Vollendung befreite sich der Suprematismus von dem Individualismus der Orange, Grün, Blau usw. und gelangte zum Schwarz und Weiß. [84]

Bei diesen sahen wir die Reinheit der Energiekraft. Die Kraft der Gegensätze oder die Übereinstimmung zweier Grade von Schwarz, Weiß oder Grau gibt uns den Vergleich der Übereinstimmung oder des Kontrastes zweier technischer Materialien, wie z. B. Aluminium und Granit oder Beton und Eisen. Diese Verhältnismäßigkeit erstreckt sich im weiteren Verlauf auf alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft. Die Farbe wird ein Barometer des Materials und ergibt völlig neue Verarbeitung.⁴⁰ So schafft der Proun durch eine neue Form neues Material – wenn sie nicht aus Eisen erzeugt werden kann, so muß das Eisen in Bessemer – oder Wolframstahl umgebildet werden, oder in eines, welches heute noch nicht da ist, weil noch nicht gefordert wurde. Als der schaffende Ingenieur den Propeller konstruierte, wußte er, daß sein Mitarbeiter, der Technologe, in seinem Laboratorium entsprechend der dynamischen und statischen Forderungen der gegebenen Form diesen aus Holz, Metall oder Stoff fertig gestaltete.

Die materielle Form bewegt sich nach bestimmten Achsen im Raume: über die Diagonalen und Spiralen der Treppen, in der Senkrechten des Aufzuges, auf der Horizontalen der Geleise, in der Geraden oder der Kurven des Äroplanes, entsprechend ihrer Bewegung im Raum muß materielle Form gestaltet sein, das ist die Konstruktion. Unkonstruktive Formen bewegen sich nicht,

sehen nicht – stürzen, sie sind katastrophal. Der Kubismus bewegt sich auf den Gleisen der Erde, die Konstruktion des Suprematismus folgt den Geraden und Kurven des Äroplans, sie ist voraus im neuen Raum, wir bauen in ihm.

[85]

Proun führt uns zum Aufbau eines neuen Körpers. Hier entsteht die Frage der Zweckmäßigkeit. Der Zweck ist, was hinter uns bleibt. Die Schöpfung vollbringt die Tatsache und sie wird Forderung. Als die Menschen den Scheiterhaufen erfunden haben, wurde das Feuer Zweck der Wärme. Es ist die Kraft des Prouns, Ziele zu schaffen. Darin besteht die Freiheit des Künstlers der Wissenschaft gegenüber. Aus dem Zweck folgt die Nützlichkeit, das heißt Verbreitung der Tiefe der Qualität in die Breite der Quantität. Sie ist dann berechtigt, wenn sie an der Tagesordnung als letzte Zweckmäßigkeit vervielfältigt.

Das Gemälde an sich ist ein Ende, vollkommen an sich und abgeschlossen. Proun bewegt sich von einer Haltestelle zu der anderen auf der Kette der Vollkommenheit. Proun verändert selbst die gewerkscharliche Form der Kunst und verläßt das Gemälde des individualistischen Kleinerzeugers, welcher in seinem abgeschlossenen Kabinette, verkrochen hinter seiner Staffelei sitzend, allein sein Gemälde beginnen und allein dieses beenden kann. Proun führt in der Schöpfung das Pluralis ein, indem es mit jeder Wendung eine neue schöpferische Gesamtheit umfaßt. 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 einerseits, die Maschine und den Ingenieur andererseits hinaus und schritet zum Aufbau des Raumes, gliedert ihn durch die Elemente aller Dimensionen und baut eine neue vielseitige, aber einheitliche Gestalt unserer Natur.

Moskau 1920.

⁴⁰[Nota no texto original] Z. B. Masten aus Papier in Amerika. Das Holz ist nicht genug widerstandsfähig. Das Holz wird verarbeitet in Papier. (Kompression der Zellen.) Das Papier ist gepreßt zu Masten, zu Pfeilern. Die notwendige Widerstandsfähigkeit ist erzielt.

Agradecimentos

O autor agradece o apoio da Universidade São Judas Tadeu e do Instituto Ânima. Agradece também, pelas conversas com Ana K. Kapaz, que foram muito esclarecedoras, não só das expressões em alemão, mas também as que surgiram dos textos em russo.

Referências

Livros, artigos e documentos acadêmicos

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Tradução de Ana M. Gol-dberger. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

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

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

GARCÍA, Aurora. Aquellos años efuóricos. In: FUNDACIÓN BANCO CENTRAL HISPANOAMERICANO. *Rodchenko/Stepanova: todo es experimento*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. p. 13-20.

GINZBURG, Moisei Y. Construcción y forma en arquitectura: el constructivismo. In: CORAZÓN, Alberto (Ed.). *Constructivismo*. Tradução ao castelhano de Francisco Fernández Buey. Madrid: Comunicación, 1973. p. 287-309.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: G. Crès et Cia, 1923. (Collection de L'Esprit Nouveau.)

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

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)"]. Vitebsk, Moscou, 1920. *Totalarch*. Disponível em: <http://theory.totalarch.com/node/233>. Acesso em: 15 nov. 2024.

LODDER, Christian. El Lissitzky and the Export of Constructivism. In: PERLOFF, N.; REED, B. *Situating El Lissitzky*. Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2003, p. 27-46. (Coleção Issues & Debates.)

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

MARTINS, Luiz Renato. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. *Ars*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 57-71, dez. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3ZXuJSz>. Acesso em: 10 out. 2024.

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.

PASSUTH, Krisztina. Idée, construction, espace. In: ROUX, L. (Org.). *Les Abstractions I: la diffusion des Abstractions. Hommage à Jean Laude*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1985. p. 83-93.

PROUN 1C. *El Lissitzky*. Proun 1C, 1919. Disponível em: <https://tinyurl.com/4mvcu-tvk>. 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*.

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

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.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Mies van der Rohe na viragem de uma época. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 53-64, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/ys8swsm8>. Acesso em: 26 dez. 2024.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. 1921½: Van Doesburg e (é) o vento que varre a Bauhaus de Weimar nos anos 20. In: FARIAS, A.; FERNANDES, F. (Org.). *Arte e arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão/Ed. UnB, 2010. p. 47-62.

Sites

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