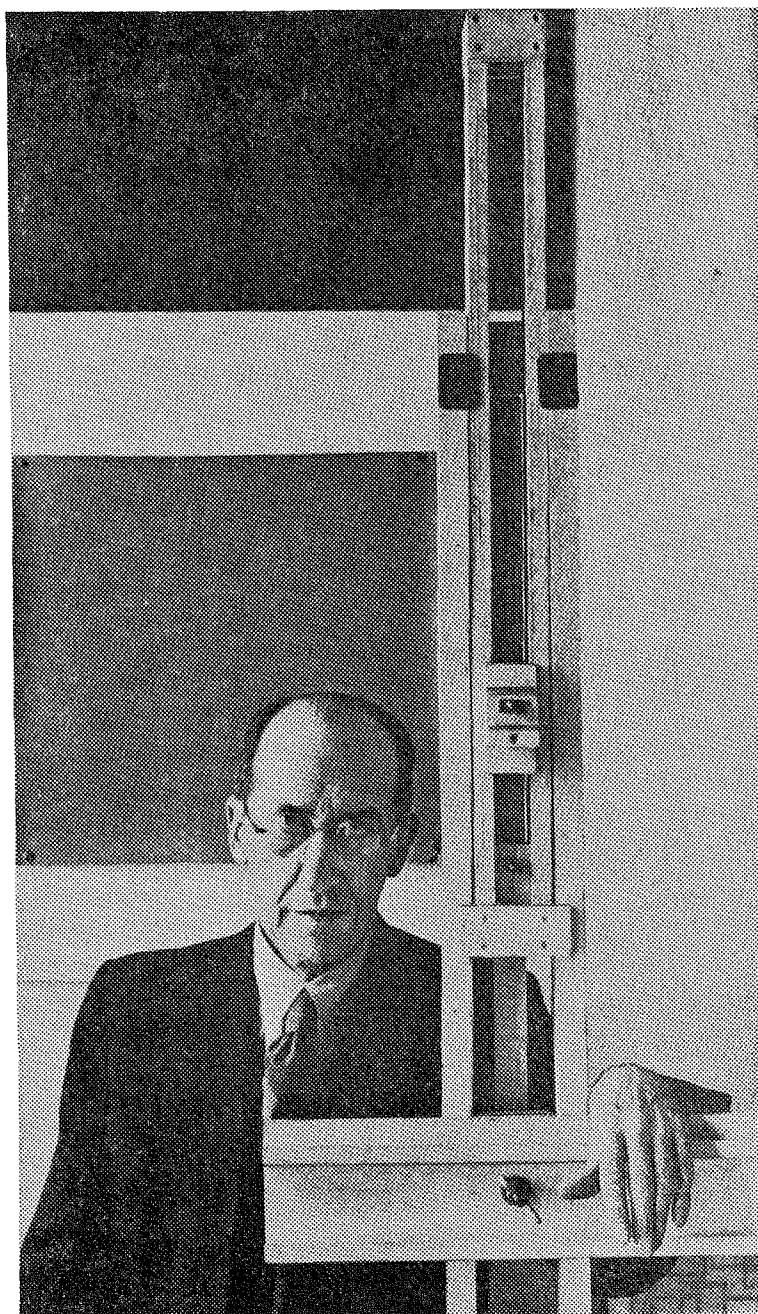


piet mondrian: una nueva dimensión de la plástica

alberto
gonzález rodríguez



"Si el camino que he señalado parece excesivamente arduo, no obstante puede ser encontrado. Pero necesariamente debe ser arduo puesto que rara vez se lo halla".
Spinoza

La creación artística no es el producto de una mera actividad embellecedora sino que es el resultado complejo de una praxis genuinamente humana. En líneas fundamentales se podría afirmar que la creación artística es la conjugación de dos instancias determinantes: la instancia conceptual, que es aquel dominio donde se conciben los propósitos programáticos y los proyectos que definen una práctica estética, y por otra parte la instancia plástica o sea el ámbito donde se implementan los medios cuyo fin es la elaboración de una sintaxis visual convincente.

Muy pocos artistas del siglo XX han logrado desarrollar una obra con la coherencia visual y la conceptualización tan lúcida como la de Piet Mondrian, pero ninguno ha sabido integrarla a una dimensión ética tan elevada, ya que en su gran proyecto analítico la plástica se ve incorporada a una conciencia de compromiso radical con una realidad histórico social concreta. Esta nueva dimensión de la creación artística es lo que hace única la obra de Piet Mondrian.

1. LOS PRESUPUESTOS

A grandes rasgos podríamos señalar que el propósito básico de la gran propuesta de Mondrian se sitúa en la problemática de cómo expresar visualmente la conciencia racional del mundo, problemática que por otra parte se articula a la depuración de la visión de lo contingente, generándose de este modo un compromiso de la pintura con un programa que envuelve la crítica de la conciencia, donde ahora los objetos se aíslan de su fluir fenoménico y sus imágenes son redefinidas en un orden racional.

El objetivo de Piet Mondrian, como él mismo lo definió en varias ocasiones, fue siempre la búsqueda de lo real, pero progresivamente llegó a

concluir que para poder alcanzar esta meta era necesario un proceso de crítica profunda que culminase en la elaboración de un real —abstracto cuyos contenidos eran las puras relaciones universales en un espacio plástico.

El punto de partida de su trabajo lo podemos ubicar hacia 1905, cuando después de asimilar los resultados de una sólida formación artística define el interés de su labor en relación al paisaje, tema de gran tradición en Holanda donde había sido cultivado a niveles altísimos por Rembrandt, Bruegel, Ruysdael, Cuyp, etc... y modernamente por Van Gogh.

El tratamiento que Mondrian da a este problema dista en mucho de lo realizado por los pintores del "plein-air" francés ya que en Mondrian se evidencia el intento claro de un reduccionismo simplificador de las formas en el cual el color está muy cercano a aquellas atmósferas crepusculares y sombrías del primer Van Gogh o del expresionismo nórdico. No obstante, que incursiona marginalmente en algunas experiencias vinculadas al fauvismo, su trabajo se va desarrollando hacia ámbitos donde se impone una cierta plástica de corte constructivista cada vez más coherente.

En la famosa serie de los árboles elaborada en los años 1909-1911 su gran interés por el análisis morfológico y estructural del cuadro nos señala ya un proyecto claramente constructivo que sorprende por la radicalidad de sus propósitos ya que se insiste en la intención de tender un nexo entre lo contingente y lo necesario a través de una búsqueda estructural de la forma superándose de este modo el compromiso con el expresionismo.

Hacia 1910 entra en contacto con el cubismo a través de algunos trabajos de Braque, Léger, Picasso, y otros que fueron llevados a Holanda por un coleccionista, profundizándose aún más el distanciamiento en relación al lenguaje empleado unos años atrás; sin embargo lo que señala el punto crítico de su búsqueda, y a partir del cual ya no hay retorno posible, es su viaje a París de 1912, aquí la sintaxis cubista y sus propuestas sobre el espacio pictórico se convierten en un verdadero catalizador de las nuevas posiciones plásticas del joven pintor.

En un primer momento se interesa por algunos de los viejos problemas ya atacados por C. Monet en las series de las catedrales, en especial: la posibilidad de organizar un espacio plástico autónomo.

El autor es profesor en Departamento de Matemáticas de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional de Colombia, Seccional de Medellín.

mo recurriendo exclusivamente a los contrastes de temperatura entre los tonos que cubren la superficie, aparte de la profunda reflexión sobre la percepción de lo que es no visible en el cuadro, esto es, de lo imaginado pero que continúa más allá de los límites físicos del plano pictórico; idéntico problema fue abordado por Braque, el cual llega a conclusiones muy cercanas a las de Mondrian cuando elige el formato oval como posibilidad para expresar la apertura de la percepción de lo que no se ve.

El gran interés de Mondrian por esta problemática puramente pictórica lo impulsa a desarrollar una serie de propuestas donde se impone una franca estructuración geométrica de la imagen y en la cual la ambigüedad del espacio plástico se ve potenciada por los bordes difuminados logrando resultados equivalentes a los de algunos pintores impresionistas v. gr. Degás y Caillebotte, cuando dieron cuenta de la visión periférica del ojo en la imagen plástica.

Pero el entusiasmo inicial por el cubismo como posibilidad real de concebir el arte en términos de una actividad plástico-cognoscitiva —y que no era mas que la profundización de la opción abierta por Cézanne— se transforma en actitud cuestionadora de esa misma posibilidad al no llevarse hasta sus últimas consecuencias:

"Gradualmente llegué a la conclusión de que el cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos. No desarrollaba la abstracción hasta su objetivo final, la expresión de la realidad pura" ⁽¹⁾.

Veamos aquí "la crítica del cartesianismo cubista desde el punto de vista rigorista de Spinoza" ⁽²⁾. Se debe recordar que Mondrian traía tras de sí toda una herencia del expresionismo nórdico fundamentado en un cierto empeño moral, mientras que los cubistas profundizan a Cézanne pero sin mayores preocupaciones éticas sino desde un punto de vista estructural y compositivo, de ahí que los elementos de la sintaxis desarrollada por el cubismo analítico tales como la descomposición de la imagen, la simultaneidad de los puntos de vista, la condensa-

ción del espacio, . . . etc., le interese cada vez menos como auténtica opción constructiva de lo real, y es ésta la razón que lo impulsa a abrirse su propio camino.

2. EL ESPACIO PLASTICO Y LO UNIVERSAL

El punto de partida de la investigación plástica de Mondrian se sitúa en relación a la crítica de la percepción. Para él, es un hecho incontrovertible que el concreto percibido constituye la materia prima de cualquier elaboración plástica posible, pero también es indiscutible que solamente la reflexión sobre lo que la percepción engendra es lo que da la clave de ella, en otras palabras: es la acción de la conciencia sobre la "emoción percibida" donde se ubica el verdadero origen de la praxis artística.

A primera vista podría parecer algo extraño que Mondrian tome como elemento primigenio de sus análisis lo que él denomina "la emoción de lo bello percibido" ⁽³⁾, es decir que parta de una instancia afectiva para el desarrollo de su proyecto racionalista. No obstante él sabe muy bien que una obra artística no puede ser el producto exclusivo de una empresa de pura racionalidad ya que sin el sustrato afectivo o emocional no se da el ímpetu inicial que permitirá a la conciencia hacer visible la imagen construida, imagen que será también una realidad pero de naturaleza abstracta: un real abstracto.

En este punto cabría señalar ciertos antecedentes ideológico-culturales que se dan en la cultura holandesa y que culminan en los proyectos racionalistas que nutren las corrientes no figurativas de Europa occidental de principios de siglo (De Stijl, Neoplasticismo, valores plásticos, . . .). Entre estos antecedentes se ha sugerido la posición que implicó el calvinismo holandés en su profundo rechazo de las imágenes del culto religioso que derivó en una verdadera reforma iconoclasta extremista ⁽⁴⁾; aunque también ha sido puesto de relieve el papel de la metafísica racionalista de Spinoza al plantear de manera rigurosa las determinaciones de un orden universal que excluye de por sí todo antropomorfismo y en

1. Hess, Walter. Documentos para la comprensión del arte moderno. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, p. 140.

2. Argan, G. Carlo. El Arte Moderno. Fernando Torres. Ed. Valencia, 1975, p. 492.

3. Mondrian, Piet. Realidad Natural y Realidad Abstracta. Barral. Ed., Barcelona, 1973, p. 10.

4. Cfr. Tomassoni I: Piet Mondrian, Sadea Sansoni Firenze, 1969, p. 9.



el cual el mundo y la conducta humana son indagados en términos de un absoluto geométrico ⁽⁵⁾.

Retomando el proyecto analítico de Mondrian vemos pues que la crítica de la emoción percibida es un presupuesto absolutamente indispensable para su empresa debido al hecho de que la realidad que se percibe (no arte) está siempre en desequilibrio ya que esta realidad no es nunca transparente en sus manifestaciones.

"La realidad es trágica a causa del desequilibrio y confusión de las formas con que se manifiesta . . . detrás de las formas naturales cambiantes se encuentra la pura e invariable realidad. Hay que reducir pues las formas naturales a relaciones puras e invariables" ⁽⁶⁾.

Tenemos aquí expresada de manera diáfana y en el más puro estilo platónico, cómo de la problematización profunda de lo real percibido nace una clara opción analítica, opción que impone ahora que la pintura se constituye en algo más que "pintura" en el sentido convencional del término, en vista que desde este instante más que indagar sobre la estructura formal de la imagen de lo real percibido, la investigación se dirige a la conciencia como crítica de la percepción, de ahí que con toda justeza se pueda afirmar ahora que Mondrian es el continuador más lúcido y coherente del gran proyecto cezanniano.

En esta la vez penoso pero también maravilloso proceso, Piet Mondrian bien pronto llega a la conclusión de que la pintura, a menos que se niegue a sí misma como tal, debe ser la expresión visual de lo universal que la conciencia capta. ¿Pero en qué puede residir lo universal?

"Lo universal detrás de cada aspecto particular de la naturaleza reside en el equilibrio de los opuestos" ⁽⁷⁾.

A partir de entonces es cuando se inicia la gran reflexión que lo conducirá al hallazgo de este equilibrio de los opuestos, sin embargo hay una cosa evidente: dicho equilibrio para que sea auténticamente universal debe ser definido en términos de una relación abstracta, y siendo la conjunción de lo vertical con lo horizontal lo que mejor expresa vi-

sualmente el equilibrio entre opuestos, la relación definitoria viene dada por la relación entre la línea vertical y la línea horizontal; esto hace evidente la posición que adopta Mondrian al depurar su lenguaje plástico hasta el extremo de excluir las líneas curvas y aún diagonales de la composición:

"Excluir cada vez más todas las líneas curvas hasta que por último mi obra estuvo formada únicamente por líneas verticales y horizontales que formaban cruces, cada una separada y apartada de la otra . . . las verticales y las horizontales son la expresión de dos fuerzas opuestas: este equilibrio de opuestos existe en todas partes y lo determina todo" ⁽⁸⁾.

3. ARTE Y NATURALEZA

Se evidencia a esta altura del desarrollo la presencia de un problema esencial que tenía que ser indagado con el máximo cuidado: me refiero a la clarificación de las relaciones posibles entre la obra artística y la naturaleza que expresada en otros términos nos remite al examen de los vínculos entre una realidad y su imagen.

Acerca de la reflexión sobre las posibles articulaciones entre lo que se entiende por arte y naturaleza podemos afirmar categóricamente que solamente a partir de la gran reflexión emprendida por Kant y Hegel los términos del problema han sido planteados en el terreno justo. La formación filosófica de Mondrian y especialmente su contacto con la problemática de la estética de Kant a través de K. Fiedler es lo que le posibilita desarrollar una posición teóricamente válida que iría a apuntalar de modo sólido el proyecto analítico propuesto; en efecto ya desde muy joven Mondrian había comprendido el aforismo de Goethe de clara inspiración kantiana:

"El arte es otra naturaleza, misteriosa también pero más inteligible ya que brota del intelecto" ⁽⁹⁾.

No obstante, Mondrian clarifica aún más esta idea y para ello formula el problema de modo diverso cuando se propone indagar por las relaciones posibles entre lo humano y lo natural:

5. Cfr. Argan G. Carlo. El Arte Moderno. pp. 492-494.

6. Hess, Ob. cit., p. 144.

7. Ibid. p. 141.

8. Ibid., p. 141.

9. Goethe, Johann Wolfgang. Obras Completas. Tomo I. Aguilar, Ed. Madrid, 1965, p. 402.

"En general, como ya le dije, la naturaleza exterior debe actuar, como quiera que sea, en nuestra naturaleza humana en tanto seamos hombres. Como humanos es cómo nos hallamos frente a frente a la naturaleza exterior, es decir que nosotros somos a la par naturaleza y no-naturaleza. No somos ya lo bastante naturales como para estar enteramente unidos a la naturaleza, y no somos todavía lo bastante espirituales como para estar enteramente liberados de ella" (10).

Es claro pues que si hombre y naturaleza no se contraponen en términos de una relación de mera oposición sino que más bien lo humano y lo natural se deben entender como los elementos de una relación problematizada que se redefine mutuamente gracias a sus interacciones, entonces la representación de las imágenes según la naturaleza no es de por sí necesariamente natural.

"La representación según la naturaleza no es naturaleza y por añadidura el arte mismo no es naturaleza. La representación según la naturaleza es siempre mucho más débil que la naturaleza, y desde el punto de vista del arte, la naturaleza no expresa de modo determinado el equilibrio, y éste es justamente el objeto del arte" (11).

Ahora bien, si el arte redefine constantemente el papel de lo natural ya que su sentido propio es el de "desnaturalizar lo natural" es muy claro ahora el sentido de la expresión goethiana: el arte como otra naturaleza, es decir: se nos da la posibilidad de que también una pintura pueda ser natural, pero de acuerdo con su naturaleza, esto es, "de acuerdo a las reglas que el ingenio impone" (12), de ahí que en el terreno de la pura analiticidad plástica se nos da como natural el espacio que Mondrian propone al plasmar en una superficie la imagen de las relaciones abstractas captadas por la conciencia racional, ya que ahora la naturalidad de que se trata es la naturalidad de una creación artística.

4. EL COLOR CONCRETO

Al reconsiderar la problemática de articular plásticamente las relaciones abstractas en un plano vimos de qué manera estas relaciones se expresaban

no a través de la oposición entre lo horizontal y lo vertical sino en la oposición entre las horizontales con las verticales, esto es a través de una relación estrictamente geométrica; pero ya que esta relación alcanza su definición visible en el contexto de una superficie plana, el indagar por lo universal se ve definido en términos de lo puramente extenso,* y es esto lo que posibilita la transformación de una superficie neutra en un sistema coordinado controlable, es decir en algo susceptible de incorporar la medida como esencia donde el control está definido por el papel crítico de la conciencia racional, he aquí la manera tan profunda de entender que "lo bello sólo puede convivir con el orden" (13), y para Mondrian es evidente que este orden es necesariamente un "ordine geométrico".

Con el propósito de potenciar el proceso que se resuelve en una sintaxis plástica válida, Mondrian aborda las nuevas funciones que puede adoptar el color como expresión coherente en una nueva racionalidad, en otras palabras, se pregunta Mondrian cómo es posible integrar el color al equilibrio entre relaciones abstractas que se expresan en la trama geométrica que estructura el espacio.

Es evidente que si se desea emplear el color como un elemento válido en un lenguaje visual de naturaleza geométrica debemos descontextualizarlo en sus funciones simbólicas y expresivas y redefinirlo en términos de la pura extensión; de ahí que el color sea ahora una cobertura de materia pigmentada plana que se abstrae como elemento puro y por tanto desligado de cualquier connotación que contradiga su nueva naturaleza: la de ser sólo algo extenso. Este nuevo concepto lo explica el mismo Mondrian en un escrito publicado en 1925:

"Para que un arte se haga abstracto —es decir, para que no revele ninguna relación en el aspecto natural de las cosas— reviste fundamental importancia la ley de la desnaturalización de la naturaleza. En pintura el color primario emplea-

* Conviene aquí observar que en torno al problema de la substancia, Spinoza, al contrario de Descartes, admite solamente dos atributos que son susceptibles de ser captados por el intelecto humano: el pensamiento y la extensión (Cfr. *Ética*, segunda parte). Siendo éstas precisamente las dos categorías isomorfas a las cuales Mondrian reduce su lógica plástica: el pensamiento de las relaciones puras y la extensión geométrica.

13. Goethe, *Ibid.*, p. 402.

10. Mondrian, *Ob. cit.*, pp. 34-36.

11. *Ibid.*, p. 33.

12. Goethe, *Ob. cit.*, p. 402.

do lo más puro posible es el que produce esa abstracción del color natural" (14).

Y en otro artículo agrega:

"... para que el color sea determinado, tiene que ser: 1) plano, 2) puramente primario (solamente los tres colores fundamentales), 3) tiene que estar realmente condicionado (en su dimensión) pero sin ser en modo alguno limitado —Hasta los tres colores fundamentales puros (rojo, amarillo, azul)— mantienen la exterioridad del color: tienen que colocarse en oposición con los tres no colores (blanco, negro, gris), porque los colores no deben establecer relaciones naturales de armonía: la plástica pura no es 'decoración', puesto que pretende renunciar a lo natural; coloca a los tres colores en otras relaciones de dimensión, fuerza y capacidad sonora, para las que preferiríamos emplear la expresión 'configuración equilibrada' en lugar de la palabra 'armonía'" (15).

En esta redefinición total de las funciones cromáticas se nos propone un nuevo objeto: el "color concreto" (16), y concretar un color significa ubicarlo en un contexto plástico donde:

- Desaparece el modelado
- Se eliminan los contrastes de temperatura y simultaneidad
- Se reliva el papel del contraste de extensión.

Sobre este último aspecto, hay que indicar la naturaleza puramente cuantitativa de la nueva función, y ya que el contraste de extensión por ser un contraste entre "lo mucho" y "lo poco", es el más indicado para garantizar la coherencia de la sintaxis plástica como totalidad; pero si bien el color concreto constituye el elemento de la cromaticidad racional a través del cual es expresado el equilibrio, su empleo en el nuevo proyecto visual se tiene que ajustar a las fuerzas que definen una totalidad, de ahí que surjan nuevos problemas —no siempre de solución sencilla— en la estructuración del cuadro, en efecto:

"No basta con colocar, unos junto a otros, un rojo, un azul, un amarillo, un gris, etc. Hasta ese momento eso no es más que decoración. Aún ha-

ce falta que sean el rojo justo, el azul justo, el gris justo. Justos en sí y justos los unos con respecto a los otros. Todo está en el cómo: cómo están situados los elementos y cómo resulta la dimensión" (17).

5. LA DIMENSION ETICA

Considerados así los diferentes elementos y sus relaciones que configuran el vocabulario necesario de la expresión plástica de lo universal, vemos la manera como Mondrian ha ido desarrollando su programa del modo más claro posible, pero al ir integrando un orden racional de la visión, que compromete todas las potencialidades humanas en una instancia estética, ésta se ha ido articulando a una opción ética, y ya que el orden racional implica una confianza en lo demostrable se puede decir con Argan que la gran síntesis mondriana es posible caracterizarla bajo los términos de una "Ethica ordine geometrica demonstrata" (18).

Ahora bien, la creencia en las posibilidades de un orden distinto basado en lo humano racional que se contraponga a la violencia de una sociedad que ha perdido el fundamento de su civilidad* hace que Mondrian no se interese por los escapismos estériles de corte nihilista ni por los delirios individualista tipo dadá, más bien su convencimiento en las potencialidades de la conciencia humana para resolver las contradicciones en términos de la racionalidad hace de la propuesta de Mondrian más que un mero programa plástico, un verdadero proyecto plástico-político de la razón.

De este modo el arte no sólo no se divorcia de la vida sino que en el mismo arte se halla involucrado un proceso que tiene como referente necesario la vida social. Más aún, Mondrian al mostrar cómo la investigación estética —al igual que cualquier otra actividad humana— no es el producto de ningún "exilio espiritual" sino por el contrario el resultado de un quehacer en el mundo, indica la

17. Mondrian, Piet. *Realidad Natural y Realidad Abstracta*, p. 84.

18. Argan, Op. cit., p. 494.

* Estamos refiriéndonos por supuesto al trágico período europeo cuando aún abiertas las heridas de una guerra, la violencia nazi incubaba otra de consecuencias aún más catastróficas que la primera.

14. Hess, Op. cit., p. 142.

15. Hess, *Ibid.*, p. 142.

16. Mondrian, Piet. *La Nueva Imagen en la Pintura*. Artes Gráficas Soler, Valencia, 1983, p. 33.

necesidad de resolver la estética en la forma de un compromiso ético a través de una metodología de lo racional, he aquí la razón profunda de su compromiso con el proyecto democrático de la Bauhaus.

Sin embargo, esta actitud ético-política no compromete a Mondrian en malentendidas militancias, bien sabemos que nunca le interesó la seducción de las masas, más aún en su misma pintura encontramos la antítesis más radical a lo panfletario o superficial. Sus miras son las más amplias que jamás se ha planteado un artista en cualquier época, ya que frente al gran proyecto mondriano estamos no sólo enfrentados a un nuevo lenguaje plástico fundamentado en la crítica de las apariencias sino que nos señala una propuesta de transformación a fondo de las relaciones del ser humano con el universo a través de una manera nueva de ver: la visión plástica.

"Ver plásticamente es contemplar en conciencia. Mejor aún: es ver a través. Es distinguir, es ver verdaderamente. Ver plásticamente conduce a comparar y en consecuencia a ver relaciones. O, también, es ver relaciones y, por consiguiente, comparar. Es asimismo ver lo más objetivamente posible las cosas. La visión plástica contiene, además, nuestra actividad plástica: por el hecho mismo de la visión plástica destruimos la aparición natural y reconstruimos la aparición abstracta de las cosas. Mediante la visión plástica corregimos en cierto modo nuestra visión natural habitual, y es así como reducimos lo individual a lo universal y como la pura visión plástica nos une a este último" (19).

Cabe aquí mencionar que por supuesto este nuevo modo de ver no está sólo confinado al ámbito de lo artístico sino que tiene fuertes implicaciones en dominios mucho más amplios, así por ejemplo:

"La visión plástica... nos protegerá de las ilusiones y las intenciones individualistas. Aprenderemos a conocer lo real mucho más segura-

mente por este medio que por la intuición, pues ésta aún no se ha clarificado" (20).

Este afán por definir a través de una educación visual de naturaleza crítica la posibilidad de un nuevo orden de cosas lo conduce en sus últimas reflexiones a plantear en términos estrictos la posibilidad de la muerte del arte entendido como la muerte de ciertas funciones que la obra de arte cumple en nuestras sociedades, problemática estrechamente vinculada al logro de una vida social equilibrada:

"En lo futuro, la realización de la pura expresión plástica en la realidad tangible de nuestro medio ambiente reemplazará a la obra de arte. Pero, para lograrlo es preciso que nos orientemos hacia una concepción universal y que nos libremos de la presión de la naturaleza. Entonces ya no necesitaremos cuadros, ni esculturas, por vivir en el arte hecho realidad. El arte desaparecerá en la misma medida en que la vida adquiera un equilibrio. Por el momento, empero, el arte sigue siendo más importante, porque por el camino directo de la forma, libre de preconceptos individuales, demuestra las leyes del equilibrio" (21).

Esto lo escribía Mondrian un año antes de su muerte; a pesar de haber experimentado personalmente las duras consecuencias de las fuerzas de lo irracional, piensa aún que en el futuro sea posible un equilibrio entre el hombre y el universo y entre los hombres entre sí, y este equilibrio será de tal naturaleza que aún hace superflua la obra de arte.

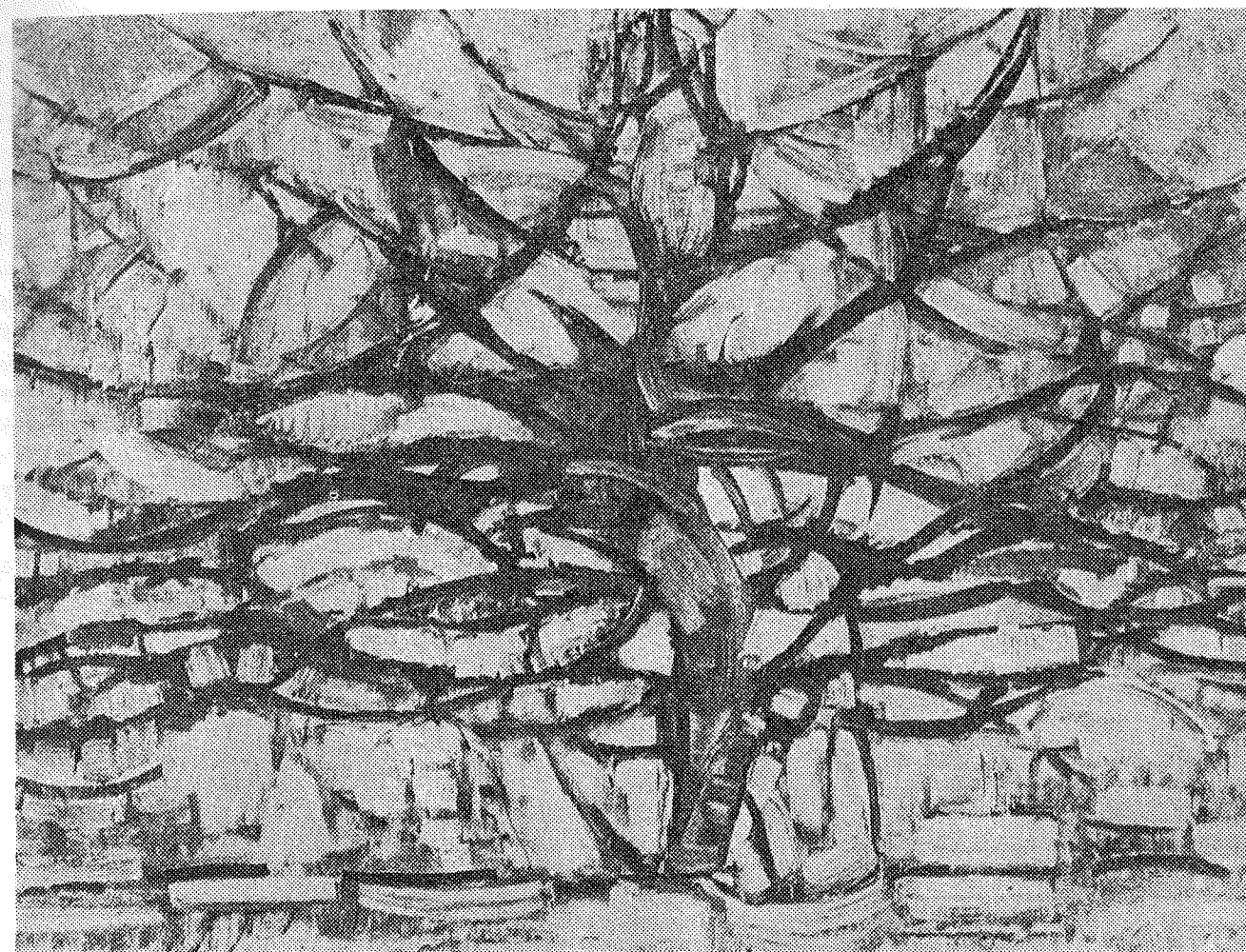
Hemos visto así cómo Piet Mondrian no solamente ha reflexionado sobre los problemas más serios de la pintura resolviéndolos con una claridad conceptual y plástica únicas, sino que ha señalado también de manera directa, una alternativa de compromiso y de crítica cognoscitiva que creo que es urgente reconsiderar especialmente cuando reflexionamos en el contexto socio-cultural en que hoy nos debatimos.

Abril, 1987

19. Mondrian, Piet. Realidad Natural y Realidad Abstracta, p. 45.

20. Ibid, p. 49.

21. Hess. Op. cit., pp. 144-145.



NOTA BIOGRAFICA DE PIET MONDRIAN

Nace el 7 de marzo de 1872 en Amersfoort, población holandesa cercana a Utrecht. En 1892 obtiene el diploma de enseñanza de dibujo en las escuelas superiores. Se traslada a Amsterdam ese mismo año y asiste durante cinco años a los cursos de la Academia de Arte.

En enero de 1909 realiza su primera exposición en compañía de Cornelis Spoor y Jan Sluyters en el Museo municipal de Amsterdam, su pintura es mal recibida por la crítica, pero logra el apoyo de Conrad Kickert. En 1911 se establece en París en el estudio de Kickert; entra en relación con la pintura cubista y en 1913 participa en el XXIX salón de los Independientes. Conoce a Apollinaire.

En 1917 funda con Bart Van der Leek, Georges Vantongerloo, Vilmos Huszar, los arquitectos J.J.P.

Oud, Robert van't Hoff, Jean Wils y el poeta Antonie Kok la revista **De Stijl**. En 1918 inicia su período neoplasticista y publica en 1920 **Le néo-plasticisme**, editado en alemán en 1925 por el Bauhaus de Weimar. En 1929 participa en el grupo **Cercle et Carré**, fundado por Michel Seuphor y Torres-García y expone con este grupo en París en 1930. En 1931 **Cercle et Carré** se dispersa como consecuencia de una larga enfermedad de Seuphor y Mondrian se integra al grupo **Abstraction-Création** de Auguste Herbin y Georges Vantongerloo. Ante el peligro nazifascista abandona a París en 1938 y se radica en Londres. En 1940 viaja a Estados Unidos, donde realiza la primera exposición personal de su vida en Nueva York en 1942, un año después expone en la misma ciudad y muere en febrero de 1944 en el Murray Hill Hospital de Nueva York.