عرفان نهفته در هنر آبستره

موریس تاچمن
تینا حمیدی

Tuchman, Maurice.
The Spiritual in Art in Abstract Painting (1890 - 1985)
Abbeville Press, 1993

اکثریت بازدید کنندگان آثار هنری هنوز قادر به درک صحیح هنر آبستره نیستند و آن را بی‌معنا تلقی می‌کنند. با این وجود در حدود سال‌های ۱۹۱۰، هنگامی که هنرمندان از هنر تصویرگرایی به سوی هنر آبستره حرکت کردند و رنگ‌های سمبولیک را به رنگ‌های طبیعی و نمادها را به واقعیات محض ترجیح دادند، تلاشی برای انکار یا نادیده گرفتن معنا و مفهوم در آثارشان وجود نداشت، بلکه می‌کوشیدند سطوح عمیق‌تر و متنوع‌تر معنا را ترسیم کنند که معنویت نافذترین و حاکمترین آن بود. کتاب «معنویت در هنر» نقاشی ابستره ۱۹۸۵ ـ ۱۸۹۰ بیانگر آن است که آغاز و خاستگاه و تکامل هنر آبستره به‌گونهٔ پیچیده‌ای با عقاید روحانی و معنوی حاکم و جاری اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ اروپا پیوند دارد. در یک صد سال گذشته بخش چشمگیری از هنرمندان تجسمی به این سیستم‌های عقیدتی و باورهای روحی و معنوی پرداخته‌اند و هنر آنان منعکس کنندهٔ تمایل ایشان برای بیان ایده‌های متافیزیکی، مدینه فاصله‌ای و معنوی است که در محدوده و اصطلاحات تصویری سنتی قابل بیان نبود.

تاریخ هنر مدرن که با نوشته‌های آرتور جروم‌ادی در سال ۱۹۱۴ آغاز شد و با نوشته‌های شلدون چنی در دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ادامه یافت، به درستی بازتاب علاقهٔ هنرمندان به بیان روحانیت و معنویت است. نوشته‌های اِدی در زمانی نوشته شد که بوم‌های آثار آبستره هنوز خشک نشده بودند. او هدف هنر معاصر را «دستیابی به مرحله‌ای والاتر در هنر ناب» ارزیابی نمود، که آثار این اشتیاق واقعی، کاملاً انتزاعی و مجردند. هنر ناب از روح تا روح، وجود تا وجود سخن می‌گوید و بر اساس به کارگیری فرم‌های تقلیدی و عینی بنا نشده است، نهایتاً به این نتیجه موجز دست می‌یابد که: «تنها هنگامی نتیجهٔ کار، اثر هنری ناب است که فرم‌های جدید و ناآشنا در اثر، به علت نیاز

به بیان محتوا و مضمون‌های روحانی به کار گرفته شوند. این دنیای انسان‌هایی دارای آثار معنوی و روحانی است. و مضمون نیز روح زنده است.»

چنی در سال ۱۹۲۴ ارتباط‌های مابین هنر آبستره و موسیقی را مورد بررسی قرار داد. وی ابراز داشت که آن همه زیبایی و دلنشینی به واسطه نیاز درونی، که از روح ناشی می‌شود، خلق می‌شود و هر چه در مسیر معنویات بیشتر پیش می‌رویم، مقولاتی چنین را برای سخن گفتن با روح خود می‌یابیم. «به نظر می‌رسد ایده انتزاعی‌گری تا حدودی شالودهٔ کل جریان هنر مدرن را تشکیل داده باشد» و از کتاب اکسپرسیونیسم در هنر اثر چنی درمی‌یابیم که تا سال ۱۹۳۴ عمیقاً جذب عقاید عرفانی بوده است. در سال ۱۹۴۵ چنی کاملاً درگیر مقوله عرفان بود و اثر "تفکر عرفانی" را به رشتهٔ تحریر درآورد. اما از نقاشان مدرنی که سعی در جدا کردن قوانین هندسی در تصاویر آبستره داشتند، یا آنهایی که از نمایش فرم بدون توجه جدی به موضوع سخن می‌گفتند، دوری می‌جست. این شیوهٔ تفکر مخالفت و مقاومت جدیدی را در جامعهٔ آمریکا در پیوند روحانی آبستره به وجود آورد.

در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ باورها و عقاید عرفانی و رمزی به علت ارتباطات و تداعی‌های سیاسی آشکار و شناخته شدند و مورد توجه و بررسی قرار گرفتند. به عنوان مثال نظریهٔ نازی‌ها دربارهٔ برتری نژاد آریا مدیون روایات و تعابیر عرفانی نظیر تئوزولوژی (Theozoology) که معتقد به تولید از طریق شوک الکتریکی در اثیر ستاره‌ای و ایریوصوفی (ariosophy) بود و با تلفیق ایدهٔ کارما (سرنوشت)، اثیر و خورشیدپرستی با پرستش نور آریایی‌ها ارتباط می‌یافت. اتو واگنر رازدار و محرم ادولف هیتلر دربارهٔ تئوری کارل فون ریشنباخ نویسندهٔ نمادگرای قرن ۱۹ به نام "تئوری نیروی اُدیک" برای او چنین توضیح می‌دهد که بر اساس این تئوری هر موجود انسانی ذاتاً صاحب منبع قدرت ناشناخته‌ای است که به اطراف خود اشعه‌هایی را ساطع می‌کند، این تشعشعات نه تنها در بدن انسان وجود دارند بلکه به خارج بدن نیز تابیده می‌شوند، بنابر این هر انسان با محوطه‌ای مملو از این نیروی اودیک محاصره شده است. «هیتلر بی‌درنگ از این ایده برای احیای ذاتی جامعه از طریق نیروی نادیدنی که چون یک هاله به ما منتقل می‌شود، بهره گرفت.» بی‌شک درک مناسبات بین دیگر سیستم‌های عقیدتی و فاشیسم، در این دهه‌هامنتقدان را برای مواجهه با باورها و تداعی‌های معنوی هنر آبستره بی‌میل و مردد نمود.»

اواخر دههٔ ۱۹۳۰ و ۴۰ میلادی به کارگیری واژهٔ معنویت همانطور که ریچارد پوست دارت اذعان داشته است، برای زندگی هنرمندان بدعتی جدی و خطرناک بود. روشنفکران علاقه‌مند به مدرنیسم بیشتر به موارد زیبایی‌شناسانه محض پرداختند. آلفردبار سرپرست موزه هنرهای مدرن نیویورک، نمونهٔ ارزشمند تاریخ‌دان هنری بود که در این راستا به زیبایی‌شناس تبدیل شده بود. او در کتاب کوبیسم و هنر آبستره (۱۹۳۶) جنبش‌های هنری را از ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۵ بر اساس اصول نموداری گرافیکی طبقه‌بندی کرد. نمودار او گرچه در برخی موارد در هم تابیده و پیچیده به نظر می‌رسد، اما این نمودار هر جنبش هنری را به عنوان پیامد منطقی ارتباطات زیبایی‌شناختیِ جنبش‌های قبلی نشان داده است. نظریات "بار"، که باعث تغییر مجموعه آثار موزه هنرهای مدرن شد، نیویورک را در نیمه دوم این قرن به مرکز فعالیت‌های هنر نوین ایالات متحده آمریکا در جهان تبدیل نمود. موج نقد فرمالیست غالب بر مطالعات هنر مدرن آمریکا بر بینش مردمی هنرمدرن بسیار

تأثیرگذار بود. کلمنت گرینبرگ که در اواخر دههٔ ۱۹۳۰ کار خود را به عنوان منتقد آغاز کرد، به شجره‌نامهٔ فرمالیست "بار" نکاتی افزود و جنبش‌های اصلی و کلیدی را در تاریخ هنر مدرن مشخص و بقیهٔ مواردی را که به عقیدهٔ وی فرعی‌تر و در درجه دوم اهمیت و غیر اساسی‌تر به نظر می‌رسیدند، مجزا نمود. برگ‌گرین دستاوردهای صورتگرایانهٔ هنری ماتیس و پیت موندریان و ادامه این تلاش‌ها را نزد اکسپرسیونیست‌های انتزاعی‌گرا مورد ستایش قرار داد که هرگونه مضمون و عنصر واضح کنار گذاشته شده بود. بعدها روزنبرگ به این شناخت دست یافت که نقطهٔ عطف اکسپرسیونیسم انتزاعی‌گرا هنگامی به وجود آمد که پیروانش از تلاش "برای نقاشی هنری سبک" (کوبیسم، پست امپرسیونیسم) دست کشیدند و تصمیم گرفتند که نقاشی کنند... تنها نقاشی کنند. نشانه‌های روی بوم نشانهٔ آزادی از ارزش‌های سیاسی زیبایی‌شناسانه و اخلاقی بود. "روزنبرگ" اعلام نمود که: در لحظات خاصی بوم‌ها یکی پس از دیگری برای نقاشان آمریکایی به فضایی تبدیل شد که در آن کاری انجام دهند، نه فضایی که در آن واقعه‌ای یا تخیلی را دیگر بار خلق، طراحی، تحلیل یا بیان نمایند. آنچه که قرار بود روی بوم ادامه پیدا کند تصویر نبود، بلکه یک واقعه و حادثه بود. اظهارات گرینبرگ و روزنبرگ تا دههٔ ۱۹۶۰ کاملاً دقیق بیان شده بود و نقش ضروری و سازنده‌ای در تکامل و پیشرفت نقاشی آبسترهٔ دههٔ ۱۹۵۰ ایفا نمود.

این همه به این معنا نیست که معنا و مفهوم عمیق و غنی هنر آبستره، طی سی‌سال نادیده گرفته شده است. تعابیر و نظریات متعددی وجود داشت که در آن میان نظریهٔ میِر شافیرو که ضعف نقدهای تاریخ هنر را مورد انتقاد قرار می‌داد، از اهمیت بیشتری برخوردار بود. شافیرو به این نتیجه گیری دست‌یافته بود که فرمالیسم محدودکننده در تحلیل‌های هنر مدرنِ "بار" باعث غیر تاریخی شدن آن گردیده است. وی مدافع تعبیر هنری متفکرانه‌تر و ذهنی‌تر به‌خصوص در تعبیر هنر آبستره بود. خواستِ شافیرو برای تعبیر انتخابی هنر مدرن تا حدودی توسط منتقدان معاصر نادیده گرفته شده بود، اما این خواستْ طرفداران با نفوذی می‌یافت. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ تحقیقات تاریخی دقیقی دربارهٔ سرآغاز هنر آبستره و ارتباط آن با علوم رمزی و سیستم عقاید رمزی و عرفانی آغاز شد. مطالعاتِ سکستن رینگبوم دربارهٔ کاندینسکی و "عصر معنویت" و رابرت پ ولش درباره موندریان و عرفان، راه را برای محققان جدیدتر در این زمینه هموار نمودند.

رابرت روزنبلوم در کتاب نقاشی مدرن و سنت رومانتیک شمالی: فردریش تا روتکو (۱۹۷۵) محدودیت‌های نمودار "بار" را با اثبات ارتباط‌های بین فرهنگ‌ها و آثار هنری شناخته و تحلیل نشده مورد بررسی و شناسایی قرار داد. کتاب روزنبلوم در کنار اثر اتو ستلزر تحت عنوان تاریخ هنر آبستره (۱۹۶۴) به توسعهٔ فضای روشنفکرانهٔ پذیرا در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ کمک نمود و موجب تشویق بسیاری از محققان برای بررسی علاقه هنرمندان به علوم عرفانی و رمزپردازی شد.

موزه‌ها نیز این روند را ادامه دادند، در نمایشگاه‌هایی چون هنر نامریی در لندن ۱۹۷۷ (Jarrow / Bede Gallery)، تعبیر روح در هنر قرن بیستم آمریکا موزه هنری ایالت ایندیانا پولیس، ۱۹۷۷ (Indiana Polis)، Symbolistiche Tendebzen in Nederland Konstenaren der Idee ۱۹۳۰ ـ ۱۸۸۰ موزه هاگز گمینتن ۱۹۷۸، انتزاعی‌گری: راهی به سوی هنر نوین، تیت گالری (Tate) ۱۹۸۰، Origini dell'astroatlism ۱۹۱۹ ـ ۱۸۸۵ در پالازو رئیل میلان ۱۹۸۰، Kosmische Bilder der Konst desdes 20 (Jahrhunderts) در اشتالیش کونست

هاله در بادن بادن ۱۹۸۳. نمایشگاه ۱۹۸۴ تورنتو کانادا تحت عنوان عرفان : نقاشی نمادینی از مناظر اروپای شمالی و شمال آمریکا ۱۹۴۰ ـ ۱۸۹۰ بود که اساساً به نقاشی بر پایه تصویرگری از طبیعت مربوط می‌شد، اما می‌توان منابع و سرچشمه‌های عرفان و ایده‌های صوفیانه و اشراقی و شهودی را در آن تشخیص داد. در مجموعه مقالات کاتالوگ تیت گالری که همزمان نمایشگاه ۱۹۸۰ تحت عنوان انتزاعی‌گری: راهی به سوی هنر نوین ارائه شده بود، موضوع ایده‌های عرفانی و ضد ماده گرایی مطرح شد، اما این کتاب فاقد مقالهٔ تخصصی جداگانه و متمرکز دربارهٔ این موضوع بود.

هنرهای تجسمی، از نسل دههٔ ۱۸۶۰ تا دوران معاصر، به فلسفه‌های ضد ماده‌گرایی متعددی با منشاء مفاهیم عرفانی یا رمزپردازی، گرویده است. اصطلاحاتی چون رمز و راز یا عرفان به خاطر ارتباط با وصف‌ناپذیری‌هایی که این لغات را محصور کرده است و به خاطر مفاهیم عمیق آنها، باید با دقت فراوانی تعریف شوند. مورخان و هنرمندان این اصطلاحات را کاملاً متفاوت از علوم الهیات یا جامعه‌شناسی به کار گرفته‌اند.

متن اخیر، عرفان را جستجویی کاملاً واقعی به دنبال یگانگی می‌داند. علوم سری با رمز و راز سر و کار دارند و پدیده‌ای مخفی و پنهانی و تنها برای محرمان قابل دسترسی و درک هستند.

علوم کشف و شهودی به آسانی قابلیت درک‌پذیری و استدلال معمول و منطقی را دارا نیستند.

در اکثر نظریه‌های عرفانی و رمز و رازیِ جهان، عقاید مشترک و متعددی وجود دارند: جهان ذاتی زنده و مجرد است؛ ذهن و مضمون یکی هستند، همه چیز در تضاد دیالکتیکی شکل می‌گیرد، بنابراین جهان از جفت‌های متضاد تشکیل شده است (زن ـ مرد، تاریکی ـ روشنایی ، افقی ـ عمودی، مثبت ـ منفی) همه چیز طبق قیاس جهانی است، تحلیل و تصورْ واقعی است، خودشناسی می تواند از طریق اشراق، اتفاق یا حالت استنباطی به دست آید، تجلی و ظهور به واسطه گرما یا نور صورت می‌گیرد. عقایدی که شالودهٔ باورهای عرفانی و رمزی هستند از طریق کتاب‌ها، جزوه‌ها و نمودارها منتقل می‌شوند و اغلب توسط تصویرسازی‌ها توسعه می‌یابند که این تصاویر به علت طبیعت غیر قابل بیان عقاید مطرح شده در آنها انتزاعی هستند یا بر کاربرد نمادها در آنها تأکید شده است.

علاقه به رمز و راز و عرفان به تشکیل گروه‌هایی مذهبی یا شبه مذهبی، منجر می‌شد. این گروه‌ها در عمل تفاوت‌های ظاهری بسیاری داشتند، اما همگی در باورهای اساسی مشترک بودند؛ توجه به کیفیت زندگی درونی، علاقه به کمال و پیشرفت‌های روحی و عدم اطمینان به ارزش‌ها و ظواهر مادی از آن جمله بود. روش‌ها و شیوه‌های رسیدن به کمال روحانی متفاوت است. بعضی آن را از راه طریقت باطنی (مدی‌تیشن) و الهام جست و جو می‌کردند و برخی دیگر با خواندن و مطالعهٔ مذهب و تاریخ قدیم به دنبال آن بودند؛ اما همه این روش‌ها پیشرفت از مراحل پایین‌تر به سوی مراحل بالاتر خودآگاهی را شامل می‌شد. اکثر تشکل‌های عرفانی یا رمزی در جست و جوی روشنگری بودند و البته نه تنها از راه دست‌یازی به کتب مقدس بلکه از طریق مطالعهٔ تاریخی که از مسیحیت و یهودیت نیز فراتر می‌رود: نوشته‌های مقدس یا الهامی عرفانی، فرقه‌های ارتدادی (رافضی منش) و اصولی که پیش‌تر بخشی از یهودیت ـ مسیحیت بود، اما در زمان اخیر کنار گذاشته شده است. به تدریج فلسفه و مذهب شرق نیز به حوزهٔ مطالعه و اندیشه وارد شد.

تفاوت اساسی بین باور به ایده‌های عرفانی رمزپردازی و باور به مذاهب رسمی وجود دارد. معتقدان به ایدهٔ عرفانی ـ رمزی دست‌یابی مستقیم به "منبع" دارند و نیازی به میانجی‌ها و صاحب‌نظران چون بنیادهای مذهبی رسمی ندارند. این‌گونه تفکر به جست و جویی معمول جزییات تبدیل می‌شود. در قرن نوزدهم، انقلاب صنعتی و تغییرات متعاقب آن در سیستم اقتصادی، که با یافته‌های چارلز داروین همراه شده بود، به گونهٔ فزاینده‌ای موجب تحلیل اعتقاد مردم به مذهب و به درک دیگری از زندگی به عنوان معنای بی‌ثمر و تهی منجر شد. در این بین موج قوی علاقه به عرفان و دیگر سیستم‌های فلسفی و متافیزیکی شکل گرفت، چرا که آنها برای معنا بخشیدن به تمام جنبه‌های زندگی شخصی تلاش داشتند و طرح توسل به بعد از زندگی را ارایه دادند ـ عقیده‌ای که دیگر بخشی از اعتقادات عقلانی بعد از داروینیسم نبود ـ و بیرون از مذاهب رسمی متداول قرار گرفت.

جیمز وب می‌گوید: «اصول و عقاید تکامل روحی توسط احیاء کنندگان رمز و راز قرن نوزدهم دیگر بار زنده شد.»

عارفان و افسونگران و صوفیان همگی تصدیق داشتند که در سیستم‌های گوناگون عقیدتی، همهٔ مذاهب و فرهنگ‌های دیگر در رسیدن به پروردگار و معبود برابری می‌جستند. از نویسندهٔ معروف علوم رمز و رازی بارن کارل دوپرل نقل می‌شود که: باید در نشانه‌های فیزیکی انسان حوزهٔ تکامل و تحول آینده راجستجو کنیم. داروینیسم با این مسئله این‌گونه برخورد می‌کند، اما نیمی از این موضوع توسط ایدهٔ تکامل و تحول مطرح شده است. برای حل بخش دیگر، نقش‌های غیر معمول ذهن باید مورد بررسی قرار گیرد او نتیجه گیری می‌کند: در همان زمان «مفاهیم متنوع تکامل ماورای طبیعی... به عنوان کاربرد مادی‌گرایانه‌تر تئوری داروین جریان پیدا کرد.» وعدهٔ معاد دیگر بار صورتی واقعی یافت و نیز به عنوان پادزهری برای خنثی کردن شکست عمیق فلاسفهٔ مثبت‌گرا و مادی‌گرا برای توضیح دلیل وجود مطرح شد و به منتها درجهٔ شهرت رسید.

البته در قرن نوزدهم پذیرش وسیع‌تر تفکر عرفانی و رمزپردازی درمیان بخش عظیمی از مردم پیش‌بینی شده بود. متفکرانی که در تلاشِ تعریفِ آفرینشِ گیتی بر اساس علوم رمزی بودند، از روزگار باستان تا افلاطون و هرمس تریسمگیستوس آغاز و تا پاراسلسوس، رابرت فلاد جاکوب بوهم و امانوئل سوئدنبورگ ادامه می‌یافت و گوته و اونوره دو بالزاک، ویکتور هوگو و چارلز بودلر در نیمهٔ اول قرن نوزدهم ادامه می‌یافت. بوهم عارف قرن نوزدهم آلمان در پی نمایش نیروها و درگیری‌های ورای هستیِ هر انسان بود: «مرکز ازلی و آفرینش هستی... همه جا هست. دایره‌ای به اندازه یک نقطه ترسیم کنید، تولد طبیعت جاودانه و در آن جای خواهند گرفت. «تلاش برای یافتن فرم اساسی زندگی [فرم اُر (فرم اصلی و ازلی)، تیرْسوس ، بیضی دوتایی] در دوره‌ای طولانی به وجود آمد. فرم اصلی و ازلی برای توصیف شکل بیومورفیک به کار گرفته شده است که آغاز و اصل را ارائه می‌کند و معادل بصری صدایی غیر ملفوظ است که به جای کلمه‌ای که گوینده قادر به ادای آن نیست گفته می‌شود (فرهنگ لغات آکسفورد). در نوشته‌های بودلر فرم مارپیچی به نیزه‌ای تبدیل می‌شود. دور این نیزه در پیچ و خم‌های گوناگون، ساقه‌ها و گل‌ها به نمایش درمی‌آیند و حرکت دارند، برخی مواج و برخی خمیده چون یک ناقوس یا مثل ابعادِ واژگون... گویی که خطوط مارپیچی و منحنی نسبت به خط مستقیم ابراز بندگی می‌کنند و اطراف آن با پرسشی خاموش و بی‌صدا به رقص درمی‌آیند، خطوط مستقیم، محکم و بی‌حرکت گل‌ها، سفر و

سیاحت تخیلات شما هستند.

تجسم احساس، تداخل احساسات ـ «صداها به شکل موسیقی نواخته می‌شوند، و رنگ‌ها سخن می‌گویند» ـ نویسندگان و متفکران متعددی را در دوران‌های مختلف به خود جلب نمود. به تدریج جریان و انرژی ارتعاشات منتشره در دنیای فیزیکی مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان واقع شد. به عنوان مثال بودلر تصورات ارتعاشی را به عنوان بخش لازم و مکمل واژگان و اصطلاحات خود به کار گرفت و دنیا را در حرکت دائم تعبیر نمود: «احساسات آگاهانه و هوشیارانه‌تر، حساسیت‌های انعکاسی بیشتری را درمی‌یابند، و اندیشه‌های متعالی با لرزش و تهیج عصبی همراه است. بسیاری از متفکران بر روی قوانین اساسی تشابه‌ها و دوگانگی در کیهان تأمل نمودند، بالزاک می‌نویسد: «شما با غور کامل در تمامی مسایل انسانی، در آنها تضاد ترسناکی از دو نیرو به وجود آورندهٔ زندگی را خواهید یافت. حرکت، به دلیل عامل مقاومت، ترکیب زندگی را به وجود می‌آورد.

تکرار هندسهٔ مقدس در آثار هنرمندان به عنوان وسیله‌ای برای توصیف طبیعت و شناخت فرم‌های زندگی، نویسندگان بسیاری را به خود علاقه‌مند ساخت آنان نمودارها و جدول‌های پیچیده‌ای را در رساله‌های فلسفی به چاپ رساندند.

فردریک فن شلگل می‌نویسد: «یک اثر فلسفی باید دارای فرم هندسی صریحی باشد.» انتشار اثر شارل ف. دوپویی در سال ۱۷۹۴ تحت عنوان منشا و فرهنگ مذاهب جهانی که مملو از علوم روحانی و تصوف و دیگر متون رمز و رازی بود، این علاقه را تأیید می‌کرد.

سه نقاشی از مجموعه نقاشی‌های هندسی آثار سِر وسیر مربوط به سال‌های ۱۹۱۰ نشانگر معانی ضمنی روابط هندسی ـ رمزی هستند. کارولین بویل ترنر به تازگی نشان داده است که سروسیر می‌خواسته است قوانین فراموش شدهٔ هندسه را دیگر بار در هنر غیر مذهبی رواج دهد تا برای اجتماع وسیعی قابل دسترسی باشد. سروسیر اکثر این عقاید خود را از دزیدریوس لنز تئوریسین و راهب آلمانی و فیثاغورث و افلاطون گرفته است. یکی از آثار افلاطون هرم را برای هنرمند به عنوان منشاء و اصل دیگر فرم‌ها معرفی کرد و باعث خلق اثر "منشاء" در حدود سال‌های ۱۹۱۰ شد. "سروسیر" اشکال هندسی بسیاری را به منظور نمایش اشکال هندسی پایه‌ای که باید در اختیار هنرمندان باشد، طرح‌ریزی و اجرا نمود.

او معتقد است هنرمند باید نقاشی خود را با پرگار و خط‌کش آغاز کند. در بطن تأکید سر وسیر بر استفاده از اشکال هندسی، این اعتقاد و ایده وجود داشت که هنر باید تصویرگر لایتغیرها باشد. او شرح مختصر این اشکال را که در اصطلاح‌های عرفانی آمده است، از اثر ادوارد شور به نام طرح تاریخ رموز مذاهب آموخته بود. در واقع این اشکال هندسی برای تمام فرم‌ها بخصوص فیگور انسانی، قطعات ساختمانی محسوب می‌شدند. با استفاده از این اشکال "صحیح" در رابطه و تناسب صحیح خود، نقاش می‌تواند به تعادل از نظر سروسیر از نظر سروسیر دست یابد. هر انسانی با تأمل و تعمق در این آثار قادر است، این تعادل را دریابد، در سراسر جهان این اشکال و زوایا و نسبت‌ها، بدون توجه به فرهنگ یا دورهٔ زمانی قابل درک است.

در دههٔ ۱۹۸۰ نیگِل پِنیک جاذبه دائمی فرم‌های هندسی را این‌گونه بیان می‌کند:

هندسهٔ مقدس پیوستگی جدایی‌ناپذیر با عقاید و اصول عرفانی متفاوتی دارد. بنابراین، هندسهٔ مقدس نه تنها به تناسب اشکال هندسی در روش‌های کلاسیک بار، پرگار و خط‌کش بازمی‌گردد بلکه به روابط هارمونی

انسانی با یکدیگر، ساختار گیاهان و حیوانات، فرم‌های بلورین، اشیاء که همگی تجلیات جهانی هستند، می‌پردازد... هنر و سحر و جادو نیز همواره از یکدیگر جدا نشدنی بوده‌اند. حتی در قدیمی‌ترین سنگ نوشته‌ها نیز این طرح‌های هندسی رعایت شده است. برخی از کشیشان قدیم این اشارات را در سیستم نشانه‌گذاری نیایشی و احضاری پایه‌گزاری کرده بودند. چرا که پیچیدگی‌ها و حقایق انتزاعی که از طریق فرم‌های هندسی بیان می‌شوند، انعکاس درونی‌ترین حقایق هستی تعبیر می‌شوند. رموز مقدس قوانین متعالی سپری در مقابل چشمان کفرآمیز بودند. برای ترسیم چنین اشکال و فیگورهایی شناخت متخصصان لازم و ضروری بود و اهمیت عرفانی آنها مورد توجه گروه‌های کار آزموده قرار نگرفت. به واسطهٔ نمادهای هندسی شخصی یا ترکیب آنها مفاهیم پیچیده از یک تازه وارد به تازه وارد دیگری منتقل می‌شد. همانند سیستم مدرن نمادهای رمزآمیز که توسط کولیان به کار می‌رفت و برای کنجکاوان رازهای حیرت‌آوری محسوب می‌شوند.

هنرمندان مستعد به دنبال افرادی با علایق مشترک بودند و نمودارها و متون را از منابع روحانی اصلی مطالعه می‌کردند. ویلیام جیمز به منظور جذب هنرمندان به روح‌های خویشاوند دیگر دوران‌ها یا واسطه‌ها «احساسات شناخت» را با «احساسات شگفتی» مورد مقایسه قرار داد. "احساسات شناخت" به همانندی‌هایی اشاره دارد که هنرمندان هنگام تدوین واژگان تصویری خود آن را کشف می‌کنند. به عنوان مثال اثر پریشانی آرتور دوو ۱۹۲۹ (ممکن است شکل آبستره اثر کشف جسد هابیل توسط آدم و حوا ۱۸۲۶ باشد، به احتمال زیاد نقاش اخیر خلق دوباره این اثر قدیمی را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار داده است. چنین قرابت و همانندی از تقسیم‌بندی‌های تاریخی و سبکی و ملی می‌گذرد. به عنوان مثال، گواه این مسئله، علاقه جکسون پلاک به پینکهام رایدر یا دلمشغولی آلفرد جنسن به حوزهٔ رنگی گوته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی