العدد (4121) السنة الخامسة عشرة - السبت (27) كانون الثاني 2018
http://www.almadapaper.net Email: info@almadapaper.net

باليت المدى

▪ ستار كاووش

محمود شبر.. حين يكون للرسم قيمة

كيف يمكننا أن ننظر الى الرسم بشكل مناسب؟ ولماذا تكون بعض الأعمال الفنية محط إعجابنا؟ أعمال تسحبنا نحوها بقوة ونتفاعل معها، بل نشعر وكأننا نقيم بداخلها بعض الوقت مثلما نقيم حواراً جمالياً معها. وهذا هو الحال مع لوحات الفنان محمود شبر التي تنتمي الى الرسم الذي يأخذنا معه الى أبعد من التقنية والافكار والمعالجات، لوحات تقودنا الى روح الرسم وقوة حضوره وارتفاع معناه. فبرغم سطوة وهيمنة الموضوعات التي يتناولها هذا الرسام، فهو لا يتكئ على ذلك كثيراً ولا يطمئن لقوة الموضوع مهما علا شأنه، هو العارف أن الموضوعات الكبيرة بدون معالجات مهمة واستثنائية تكون مثل وثيقة خالية من الجمال، لينبهنا في كل مرة الى قوة الرسم والمعالجات الفذة التي يتنقل بها من قماشة الى أخرى ومن معرض لآخر. يمسك عدة الرسم بيد، بينما يحمل باليد الأخرى حساسيته وموهبته، لتتحرك فرشه مثل مزامير تغمرنا بأنغامها ونستعيد معها معنى الرسم، وتتداخل ألوانه لتجعل لوحاته حقول مزهرة بجمال أخّاذ.

ولا يمكنني في هذه الفسحة الصغيرة أن أتحدث عن أعماله الكثيرة والمختلفة، لكني سأختار بعض النماذج من الجمال الذي يصنعه، ومنها لوحته التي رسم فيها مدينة القدس، والتي تحمل ثنائيات مدهشة، حيث التجريد والتشخيص على نفس القماشة، التاريخ والحاضر في مكان واحد، الموضوع والتقنية في انسجام يشبه السمفونية، وكذلك بالتأكيد الابداع والحساسية مجتمعة هنا، ليعطينا هذا العمل الجميل والمؤثر، حيث نتحسس حضور المدينة بقبتها المقدسة وهي تحنو لتحتضن بصمت، خشونة الواقع الممتد أسفل اللوحة. هنا نرى كيف تكون حرية الرسم مدروسة والأداء متوازن. ورغم الاختزال الشديد والاقتصاد في التفاصيل، فالرسام قد قال الكثير في عمل مزج فيه حكاية مدينة مع تقنيات الرسم ليصوغ لنا بعجائنه الملونة قلادة ثمينة ونادرة. وكذلك لوحته الأخرى حول برج بابل التاريخي، فرغم عظمة البرج، فها هو محمود يضيف اليه عَظَمَة أخرى من خلال عمل رائع ومؤثر وبتقنية متمكنة ومريحة للعين. فجمال هذه اللوحة يكمن في ربط التشخيص والتجريد بخيط واحد، حتى يكاد أحدهما يستقر في ظل الآخر، فمن ناحية نرى ظهور البرج بشكل واضح وملموس، ومن ناحية اخرى نشعر بأننا نقف أمام عمل تجريدي مكتمل، ونَتَجَ هذا الأنطباع لأن محموداً قد دفع بكل التفاصيل خارج السطح التصويري، ولم يبق بين يديه سوى روح البرج التي وضعها على قماشة الرسم بحساسية قل نظيرها وعالج السطح بطريقة مؤثرة للعين. هذا العمل خطوة إضافية في طريق الرسم الطويل. ورغم أن شبر قد ربح هنا رهان الرسم، لكني أعتقد ان الذي ربح فعلاً هو قماشة الرسم نفسها، لأن الرسام قد أعطاها قيمة.

أتخيل محموداً وهو يحدد الكتل ويصنع المساحات ويختار التونات المناسبة لعمله، ثم يمسك بشخصياته فجأة ويقذفها وسط القماشة ليلعب كل واحد دوره ويستقر في مكانه المناسب، ورغم ان شبر يشبه مخرجاً سينمائياً يهيء المشهد في ذهنه، لكن مع ذلك تحدث تغييرات جذرية تتطلبها نوعية الرسم الذي يمارسه، حيث لا قوانين نهائية ولا ثوابت محددة ولا خارطة طريق. انه يفتح نافذته الخاصة التي نطل من خلالها على شخصيات تبدو عديمة الملامح وغريبة الاطوار، فيشير من خلال ذلك الى مايحيطنا من ضغوطات وإلتباسات بطريقة فنية باهرة، فهو لا يرسم دخان الحروب بل يرسم نتائجها، ورغم ان شخصياته لا تسعى للظهور بمظهر جيد، حيث يمعن في تشويهها وتمويهها وتغطيتها ببعض الاستعارات والرموز والاقنعة، لكن لو تأملنا ذلك جيداً لتبين لنا أن شبر لا يشوه ملامح الشخصيات التي يرسمها، بل يشوه الحروب التي أدَّت الى كل هذا الخراب، ومحت تاريخ المدن والاماكن، كما دمرت الانسان.

أرى رغم أن الحرب تبدو قد (قتلت) الناس في لوحاته، لكن لوحاته نفسها قد (أَحيَتْ) الرسم وجعلته يسير بثبات نحو ضوء المستقبل.

لا يمكنني في هذه الفسحة الصغيرة أن أتحدث عن أعماله الكثيرة والمختلفة، لكني سأختار بعض النماذج من الجمال الذي يصنعه.

الفنان التشكيلي المغترب عباس الكاظم ومعاصرة فعل الخراب تشكيلياً

غالباً ما نوهت بما للتقنية من دور في اخراج الأعمال التشكيلية في عروض تشكيلييننا المغتربين. والتقنية التي أقصدها هي بعض مما متداول في إخراج الاعمال التشكيلية المعاصرة. ربما هناك اعتراض يتداول بأن علينا ان نقدم المغاير من أجل جلب الانتباه ليس إلا. وأعتقد أن جوهر الاعتراض نابع من تفضيل الخصوصيات المحلية المتداولة في العديد من أعمال الفنانين العراقيين، وهي إشكالية المركز والأطراف. لكن وأنت تشتغل على تفكيك مآسينا المتكررة، ومنها كارثة الهجرة والتهجير التي بلغت مستويات متعاظمة، حتى شكلت أعداد المهاجرين نسبة لا يستهان بها من شعوبنا.

علي النجار

مأساة كهذه إقتلعت الإنسان من جذوره ورمته لمجهولية إقامة مغايرة، وما يتبعها من انفصام أو انفصال في الشخصية وفي أجيالها اللاحقة. هل تكفي صور الفوتو المرفقة للمحنة أو التذكارات التي سرعان ما تتحول الى ماض غير نافع، إلا كونها كمرثاة سرعان ما ينأى زمنها بالتدريج حتى يختفي. وما أكثر الصور حد مألوفيتها وانتفاء مفاعيل إثارتها الوجدانية بسبب من التداول المفرط لها. أمام وضع كهذا أعتقد أن من أوليات البحث التشكيلي أن ينتبه الفنان المهاجر الى وسطه التشكيلي ومحاولة استيحاء أساليبه الفاعلة المؤثرة من ضمن هذا الوسط الفني والمجتمعي الجديد. من هذه الأساليب الأداءات المفاهيمية. والتقنية هنا ربما تكون تقليلية، ربما مثقلة بتفاصيل ومواد وتقنيات مختلفة. ربما أيضا تكون لقطة من لقى رحلة الاغتراب، أو بناء انشاءات متعددة مبعثرة أو مقننة في أحياز معلومة. هي إذاً تعتمد على نواة الفكرة التي من الممكن البناء عليها لإجلاء المغزى، وربما لما قبل أو بعد المعنى.

حينما اعتمدت مدينة كوبنهاكن عاصمة للثقافة الأوروبية عام(١٩٩٦) اقترح الفنان عباس على المؤسسة الثقافية الدانماركية أن يكون مسلخ مدينة كوبنهاكن المهجور مكاناً لعرض ترينالي(تحت سماء أخرى(×)، لم يدر بخلده أن يتحول هذا المكان الواسع المهجور الى صرح ثقافي وعلامة من علامات المدينة بعد نجاح مشروعه الذي أخذ من وقته أربعة أعوام. بالتأكيد هو يدرك ما لعنوان المعرض وتوقيت فعله من أهمية. فأن تجمع العديد من فناني العالم المهاجرين أو المرتحلين في عرض يكرس موضوعة أو ثيمة الهجرة (انتقال، أو استبدال، أو ضرورة ملحة) الأمر يعني أن يحاول كل منهم تفسير أو تبرير أو تفكيك سبب هجرته بالفكرة والتقنية المناسبة. أعتقد من هنا لا بد أن تكون الأعمال متنوعة ومغايرة وتتوازى ومغايرة أسباب الهجرات ودوافعها. فإن كان الفعل الفني ينطلق من باعث وسبب شخصي وانساني في نفس الوقت، فالأداء وهو يعيد ويفكك جوهر الفكرة، مهما كان، لا بد وأن يتعدى مألوفيته للإتيان بفعل تشكلي مواز. لكن يبقى ثمة ثلمة في هذا العرض رغم أهميته المعترف بها، ماذا لو حافظ من رمم البناية المسلخ وأعدّها للعرض، على بعض من معالمه القديمة التي تدل عليه. من أجل أن يساهم المكان أيضا (وهو اغترابي أصلا) في تصعيد القيمة الاغترابية للأعمال المعروضة المبنية أصلاً على ثيمة الاغتراب.

مع ذلك لم يكن مسلخ كوبنهاكن البناية الوحيدة المنتهية صلاحيتها، فالعديد من الأمكنة(معامل مقرات محطات سكك ورش موانئ عفى زمنها) تحولت في أوروبا الى متاحف وصالات فن وعروض مسرحية وغيرها من الأنشطة الفنية المختلفة، بعضها حافظ على بعض ملامحها المعمارية والأخرى جرت تحويرات كثيرة عليها لتلائم وظيفتها الجديدة. وأذكر هنا ما نوهت اليه في مقترحي لتحويل بناية القشلة البغدادية الى متحف لجرائم الدكتاتورية لملائمة ميزته المعمارية الأثرية المناسبة، بفضاءات غرفه المتينة الجدران وطرازها العثماني المعتم.

ما تزال إشكالية الأصل والتأصيل والتأثر بالفن العالمي شرقاً وغرباً مطروحة في الوسط التشكيلي العربي. رغم أن الزمن تعداها حسب ما أعتقد. فزمن مبحث التأسيس في النصف الأول من القرن العشرين، ليس نفسه زمننا الحالي بسيولته الثقافية وبقنواته التواصلية. عباس الكاظم وهو يقيم في الدانمرك المساهم في تأسيس مدرسة(الكوبرا) الاعتراضية، باشتغالات فنانيها على البداهة الطفولية والبدائية والوحوشية والتجريد التعبيري سوية. بحدة وكثافة ملونتها وتشخيصيتها. في عام(١٩٩٢) دخل بوعي هذا الزخم التعبيري البيئي(التجريدي) لإنتاج فعله الفني المشحون بشجن عاطفي لا يخفي مصادره، لم يكتف ببيئته العاطفية الجديدة المتمثلة في رسومه المكرسة لهذا العرض الإحتفالي الـ(٩٦)، بل استغلها مفصلاً من مفاصل مشهد أدائي أكبر نفذه بمعونة ستة عشرة راقصة في أداء حركي شغل الفضاء الوسطاني لمتحف الفن(الكلوبتيوك الكوبنهاكي) المعروف بدأته المؤديات بأداء بانتومايم على وقع موسيقى مناسبة وليتحول الاستعراض بعد تغيير الأزياء(ملابس وشال اسود على الوجود) لحركات تعبيرية نقلن فيها الرسوم تباعا الى هيكل عمودي منصوب لتستقر عليه حائطا مهيمنا على فضاء المكان. لم يكن هذا الحائط او الحاجز المعماري كغيره، لخشونة وحرارة ملونته، فعباس لا يستسيغ استعمال الفرشاة في رسمه، هو يسكب ويبني ألوانه بيده وأصابعه، يحفرها حفراً، ليتحول هذا الحائط الحفري لعمل حركي مواز لبقية ايقاعات المشهد ككل. وهو هنا استفاد من الدرس التعبيري المعاصر للتعبير عن دواخل نفسه التي على ما اعتقد لا تبتعد عن هم الهجرة وارتحال البشر وتمازج واختلاف الثقافات. آلامه وآلامنا المعلقة نحن العابرين خطوط التماس الأعنف في العالم، وكما أشار اليها عنوانها(الآلام المعلقة) كناية عن جنائن بابل افتراضية مغايرة دلالاتها.

في عام (٢٠٠٠) وفي ساحة معتقل الخيام(المقلع) الشهير في جنوب لبنان وبنية تحويله الى متحف ادانة للممارسات الهمجية للمعتقلين من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلية(قبل أن تهده طائراته في حربها الثانية لتمحو صيته السيئ)، استغل عباس الفضاء الذي كان يمنح للمعتقلين وقت الاستراحة ليحوله الى عمل تركيبي ذو مغزى واضح بعد ان زرع ثمانية أسرّة حديدية جرداء بصفين وسط الساحة المنخفضة تحت الشمس وسلط فوقها شبكة تمثل جندي إسرائيلي يخيم بظله المتحرك مع اتجاهات الشمس فوق أسرّة المعتقلين الذين غادروا ولم يغادروا، كناية عن هيمنة الاحتلال وإدانة لجرائمه، وأنا هنا أتذكر السجون السياسة العراقية وحيث صفوف المعتقلين يفترشون الأرض بدل الأسرة في العهود المتتابعة. فالعمل التركيبي(الأنستليشن) عند فنان مرتبط دوماً بنزعته الإنسانية. كما في بقية أعماله الأخرى. لم يكن السرير بالنسبة له يمثل وظيفة الرقاد فقط. لقد حوله الى فعل تحريضي مغرق بدلالاته المضمرة، كما فعلها قبل ذلك في سريره(الوطن) الذي عرضه في بينالي القاهرة عام(١٩٩٨) والذي حصد فيه الجائزة الأولى في الفن التركيبي التشكيلي. بقاعدته المركبة، تل تراب مغطى بلدائن تعكس صور فيديوية متحركة، دلالة عن عدم الثبات. فهل الوطن هذه العناصر البيئية التي تحمله(قاعدته)، أم هي حوادثه المتحركة غير الثابتة التي أوصلت الكثير منا الى ما وصلنا اليه، من عدم الاستقرار والثبات الجغرافي والبيئي.

عباس هو أيضا ابن وطنه الأم الذي سكنه ثقافة هادفة تعلي من شأن الإنسان. وكان وقع اغتيال شهيد الثقافة(كامل شياع) عليه مؤلماً. هو الذي خبر الألم الجسدي والإنساني، كانَ حاضراً في ذكرى الاستشهاد الأولى في عمله المعبر(قداس لصديقي كامل). هنا يستحضر الصورة(الفوتو) متجلية بإنارة تناسب وقع المناسبة الحزينة حيث الأزرق يغطي صورة الشهيد ويتناغم واشعة المصباح المقابل المطروح على كرسي متين، ليشكل تضاداً بين هيكله الصلب وهشاشة الروح الضوء المتذبذب الصادر من المصباح. وليكمل ملحمته في تفصيلها الأخير حيث الرأس(الإغتيال الفيزيائي) نحتاً مطروحاً هو الآخر كما المصباح في حيزه الآخر النافذة أو الفرجة القصية.

أخيراً أنا هنا لست بصدد أيراد جرد بأعمال الفنان العراقي التشكيلي المغترب عباس الكاظم، وهو من أوائل من اشتغل بتقنيات معاصرة مختلفة، بل لأشير الى نوعية هذه الاشتغالات في رحلة اغترابه الأوروبية وبما استفاده من الدرس العالمي التشكيلي لإيصال أفكاره لجمهور مغاير، ولنا نحن أيضا أبناء الغربة اللاحقين في نفس الوقت.

وجـــوه صـــدام الجـميـلـي

عقيل عبد الحسين

يشكل التركيز على الوجوه في اللوحة الملمح الأبرز في أعمال الرسام العراقي صدام الجميلي الأخيرة (عُرضت في الكويت معرض بوشهري). إذ استبدل الوجه بتكوينات سابقة، مثل القمع، أو المسخ، أو قناع الكيماوي. والملاحظ إن الوجه لا يطل وحيداً في فضاء اللوحة، وتشترك معه وجوه أخرى لطفل أو امرأة. وكلهم، غالباً، لا ينظر إلى ما يمكن أن يكون العين التي ترسمه، أو التي تراقبه،إذا كانت لمشاهد اللوحة.إذ النظر منشغل بكتاب، أو بالانحناء على جثة، مراقباً لها، أو متمماً ما ينقصها من لون أو ملامح، أو مراقباًجمهوراً افتراضياً يختلف عن جمهور اللوحة، كأن يكون جمهور مستمعي المغني في لوحة المغني.

تصل الوجوه إلى تسعة في إحدى اللوحات ولا يسدد أي وجه منها النظر إلى المشاهد. أهي علامة لا مبالاة اللوحة بمشاهدها، ومضيها المتواصل في فرض منطقها ورؤيتها وتكويناتها، وما تنطوي عليه من محمولات نفسية واجتماعية وثقافية وإنسانية، على جمهور متلقي الرسم؟! أيشير ذلك إلى رغبة العمل في أن يبعد المشاهد عن أي تركيز بصري محتمل على أي جزء من العمل؛ فالمعنى في العلاقة بين الأجزاء، وهي علاقة تشبه تلك التي يسميها السرديون"الحركة" من الانفصال إلى الاتصال، التي يتشكل منها السرد،ومن الاختلال إلى التوازن؛ فالعين في اللوحة تتابع ما يشكل خللاً أو نقصاً في العالم النفسي أو القيمي أو الشكلي، وتنبه إليه، وبطريقة ما تشير إلى سبل التخفيف منه. وهي تلفت المشاهد إليه. إذ ليست قيمة العمل في التمام بل في النقص الذي يُترك سافراً في العمل، ويُنبه إليه إيماء.

وليست غاية العمل إتمام النقص أو سده، ولكن التنبيه إليه.

لا تخلو الوجوه من ملامح الرسام الشخصية؛ فهو فاعل في العمل وعبره في العالم، ولا تخلو من ملامح فاعلين آخرين مثل سعدي يوسف وعبد الله الغذامي وجبرا إبراهيم جبرا وعبد الحليم حافظ وصلاح فائق. وهي ملامح عابرة،نشعر أنها غير مقصودة، وربما تكون كذلك، وتشير إلى رغبة صدام الجميلي في توزيع الفاعلية الفنية والأخلاقية على عدد من الفواعل الثقافية تنتمي إلى حقول ثقافية وإبداعية متنوعة أدبية وفنية. والغاية منها تخفيف حضور الملامح الشخصية للرسام والتشدد في إبعاد شبهة السيرة الذاتية عن عالم اللوحة؛ إذ هي ليست انعكاساً لسيرة الرسام، وليست سعياً إلى التنفيس عن مشكلاته الفكرية أو النفسية أو الثقافية أو الحياتية، ولا تبنى على مطامع مادية، وليست تغازل المقتنين، وليست تدعو العين المشاهدة إلى الاستقرار على ملمح معين، أو بؤرة ثابتة، أو تبني منظور قار يتبناه الرسام، يطل على عالم قار مكتمل. وإنما هي حث على النظر إلى العلاقة بين تكوينات اللوحة وما تتسم به من اختلال ونقص،يشكل حركة سردية تكوّن فضاء اللوحة المتسع،الذي ينتج معنى فعل الرسم وقيمته. وما يتصور الرسام أن على اللوحة وفعل الرسم، أن يؤدياه، فهما يشددان على الحركة الفاعلة، لا على تمام التكوين. وهما، اللوحة وفعل الرسم، يفتحان عين المشاهد على احتمالات متعددة للنظر والمعنى، ولا يحصرانه في مركز محدد أو بؤرة يجتمع عندها معنى اللوحة أو تكتمل فيها صنعة الرسام. وهما، اللوحة وفعل الرسم، يشددان على دور الحركة في اقتراح جمالية جديدة للوحة مغايرة للمألوف في الأعمال الفنية المقبولة عند متلقي التشكيل ومقتني اللوحات، جمالية تُبنى على السمة السردية التي تميّز العمل عن غيره، وتجعل اللوحة تؤدي دور الفيلم والرواية والقصة في متابعة متغيرات الحياة ورصدها والتنبيه إلى عيوبها ومشكلاتها. وهما، أي اللوحة وفعل الرسم، يشددان على معنى الحركة الذي يصل اللوحة بالحياة. إذ تهجر اللوحة الولاء للجمالي بصفته تشكيلات ومعايير مستقرة، وتستبدله بالولاء للمعيش والمتغيّر والحادث الذي يفرض منطقه على الذات والفكر والثقافة، وعلى أشكال التعبير. وهما، اللوحة وفعل الرسم، يؤكدان قيمة الحركة التي تحيل إلى قيمة الفن التي لم تعد تزينية ولا تكميلية، وإنما افهامية وأساسية؛ إذ تشخص وتنبه وتشير إلى السيرورة التي ينبغي أن يتخذها الفعل الثقافي والإنساني ليثبت وجوده في عالم يغفل وجوده، فهو لا يريد فرض رؤية جاهزة ثقافية أو جمالية،ولا فرض معنى مسبق. ولا يريد تغيير العالم، وإنما يسعى إلى أن يكون موجودا في عالم لا يعرف الثبات أو السكون، أو يعترف بهما. لا يخلو عمل صدام الجميلي ذاك من خسائر، فكيف يغيّر الذائقة التشكيلية العامة المهيمنة في تلقي اللوحات المبنية على معايير جمالية ودلالية مستقرة؟! وكيف يكون مفهوما ومقتنى، ما دمنا نتحدث عن شروط سوق الفن التشكيلي، وما دمنا نتحدث عن الفنان إنسانا له حاجاته النفسية والمادية؟! ولكنها الخسائر التي على أي مبدع جاد وصاحب رؤيا أن يتكبدها قبل أن يكرس طريقته، ويجذب النظر إلى أسلوبه الفني ورؤيته.ولعلها في صالح تطوير عمله وانضاج رؤيته. والمراقب لأعمال صدام ومتابع معارضه، يجد تطورا لافتا ومتسارعا في شكل أعماله وفي محمولاتها. ويجده يتخلص، باستمرار، من التكوينات التي تفقد وظيفتها الجمالية أو دلالتها، وهو أمر ليس بالسهل، إذ غالبا ما يستهلك التكوين التجارب الفنية، خاصة الشابة، ويقضي عليها. ويجده ينتقل، بسرعة، من مرحلة فنية إلى أخرى. ويجده يصير أكثر صفاء لونيا، وأكثر عناية بالعلاقة بين التكوينات داخل اللوحة. وهي علاقة تشغل فضاء اللوحة وتحوّله من خلفية بلا معنى إلى فاعل لا يقل، إن لم يكن يزيد، أهمية على تكوينات اللوحة وشواخصها من وجوه وقطع أثاث وأجهزة. وكلها، الفضاء وما يضم من شواخص، تشكل سمة العمل الفني، السردية، التي تمنحه فرادته.

باليت 42 بدايات عام جديد

صدر العدد ٤٢ من مجلة باليت في بغداد كأول أعداد عام ٢٠١٨ ضمن النهج المتواصل الذي دأبت عليه المجلة في السنوات الست الماضية من عمرها في متابعة الحراك التشكيلي العراقي والعربي والعالمي .. وقد احتوى الإصدار الورقي على عدة مواضيع منها :

اختيار الفنان قاسم سبتي كشخصية العام ٢٠١٧ التشكيلية

في كلمة التحرير

الفنانة الأردنية بسمة النمري والرسم برماد لاحتراق بقلم ماجد السامرائي

ملف عن حصاد ٢٠١٧ من نشاط جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين

جماليات الحركة لتشكيلية في البصرة بقلم مهدي السبهان

فن بابلي في بغداد والذاكرة المتأرجحة بين الواقع والمخيلة بقلم صلاح هادي

معرض النحت العراقي تميز في الكم والنوع بقلم عبدالجبار البياتي

معتصم الكبيسي في دبي .. تراتيل الحرب والسلام

الفنان التشكيلي العراقي ..بشائر النصر المبين

فضاءات عراقية في دبي

الطبيعة ودورها في الفن التشكيلي بقلم نسرين غربي

جماليات الفنون المعاصرة في الطرقات بقلم مؤيد البصام

فن البورتريت والصورة الشخصية بقلم كريم رسن

ومن حصاد حوار ٢٠١٧ مثنى عباس .. نساء وثور السماء بقلم شوقي عبدالامير

شوقي المسوي ومعرض رؤوس بقلم عادل كامل

هواجس الإنسان وهمومه .. معرض محمد فتاح في السليمانية وأربيل

إضافة الى أبواب المجلة .. قصة لوحة ، عين الفن

غلاف المجلة كان عملاً للنحات معتصم الكبيسي والآخر لوحة للفنان ناصر سماري