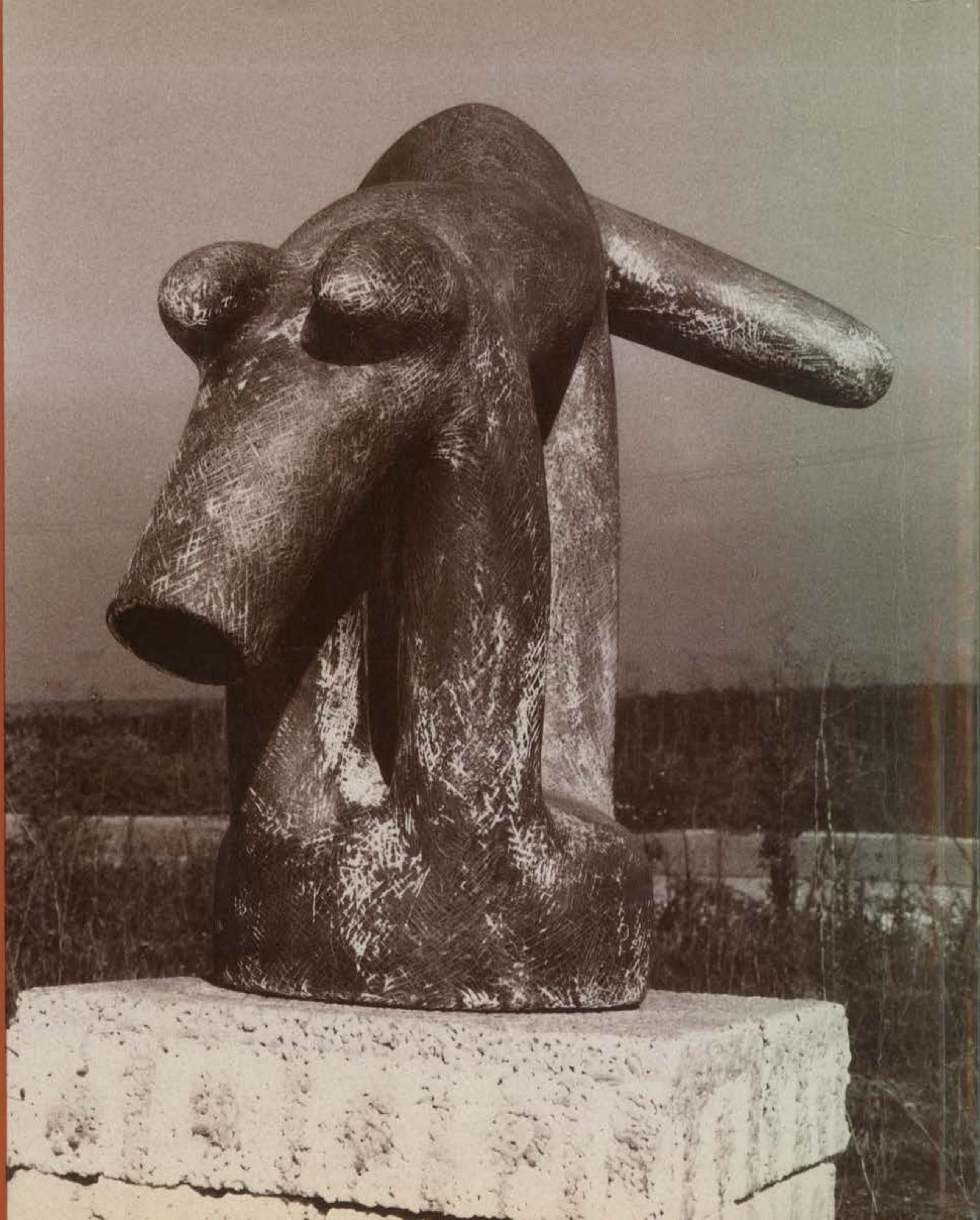


# מצה ק

הרצליה  
מוזיאון  
לאמנות  
HERZLIYA  
MUSEUM  
OF ART





1882 ע"י

אוצר תערוכה: יואב דגון, מנהל המוזיאון

קטלוג התערוכה הופק במימון:  
עיריית הרצליה  
אגודת ידידי המוזיאון

# מצה שק

אוקטובר – דצמבר 92



תורתנו ל:  
וירג'ניה ויעקב אלקוב  
טליה ודני ברז'נו  
אורה בהרב  
ברברה ומיכאל קאופמן  
דינה וגדעון אוברזון  
דינה ורפאל רקנטי  
דבורה שוקן  
צפי ויצחק שוחר  
רחל וכן תג'ר  
בתיה וחיים וייס  
שלומית ודוד ידיד  
ליאורה ומיכאל פדרמן "רשת נולונות דן  
אלזה ואדולף פולק  
ניצה ואורי וולטש  
דניאלה ודניאל שטיינמן  
עפרה וצבי יצחקי  
ו. רוזנשטיין בע"מ  
עירית ועמי רובין  
אסתר ולואיס בק  
החברה לישראל בע"מ  
הרציקוביץ (ישפאר)  
נדין וצ'רלי הולנדר  
"סמינה"  
תיריה ואברהם שקד  
קרן כלל  
רות ובעז ברק

צילום: ריצ'ארד בארג', דפנה קצור  
סדר: טבעונאי, 04-830830  
תרגום: נורית לוינסון  
הפרדת צבעים ולוחות: קולורגרף  
דפוס: סבינסקי בע"מ  
כריכה: שלמה כהן  
גרפיקה והפקה: רפי מינץ



## משה שק

יליד פולין 1936, עלה לארץ בשנת 1948. ב-1957 היה בין מייסדי קבוץ בית-ניר - שם הוא חי ויוצר עד היום.  
החל משנות החמישים למד אמנות במסגרות שונות כמו מכון אבני, בצלאל, ואצל בעלי מלאכה שונים.  
בשנים 1959-1977 היה תלמידו ומבאי ביתו של רודי להמן.  
עובד בחרס, עץ, מתכות, גבס וברונזה, כיום מתמקד בחרס וברונזה.  
יצירתו שואבת תכנים מערכים אוניברסליים של זמן ומקום אשר נותנים ליצירותיו את הרלוונטיות לזמננו ולמציאות בה אנו חיים, תוך הקפדה על ערכי החומר והצורה.

### תערוכות יחיד:

- 1973 : גלריה בלטמן, עבודות בעץ
- 1979 : גלריה הקבוץ, פיסול בחרס
- 1980 : מוזיאון עירוני חולון, מיניאטורות גבס וחרסים מזוגגים
- 1983 : בית האמנים בתל-אביב, מיכלים
- 1985 : גלריה הקבוץ, פיסול חרס וציור על חרס
- 1987 : גלריה הוראס ריכטר, פיסול בחרס

### תערוכות קבוצתיות:

- 1981 : בית האמנים בתל-אביב, פיסול במימד קטן
- 1988 : תערוכת קרמיקה ביפן, נבחר לייצג את ישראל בתערוכה.
- 1989 : מוזיאון חיפה, רודי להמן ותלמידיו
- 1990 : בית האמנים בירושלים, פיסול בקרטון
- 1990 : בית האמנים בירושלים, ראשית הקרמיקה הישראלית, 1932-1962
- 1991 : מוזיאון הרצליה, ראשית הקרמיקה הישראלית, 1932-1962
- 1992 : קרמיקה מישראל, שלושה מוזיאונים בגרמניה.

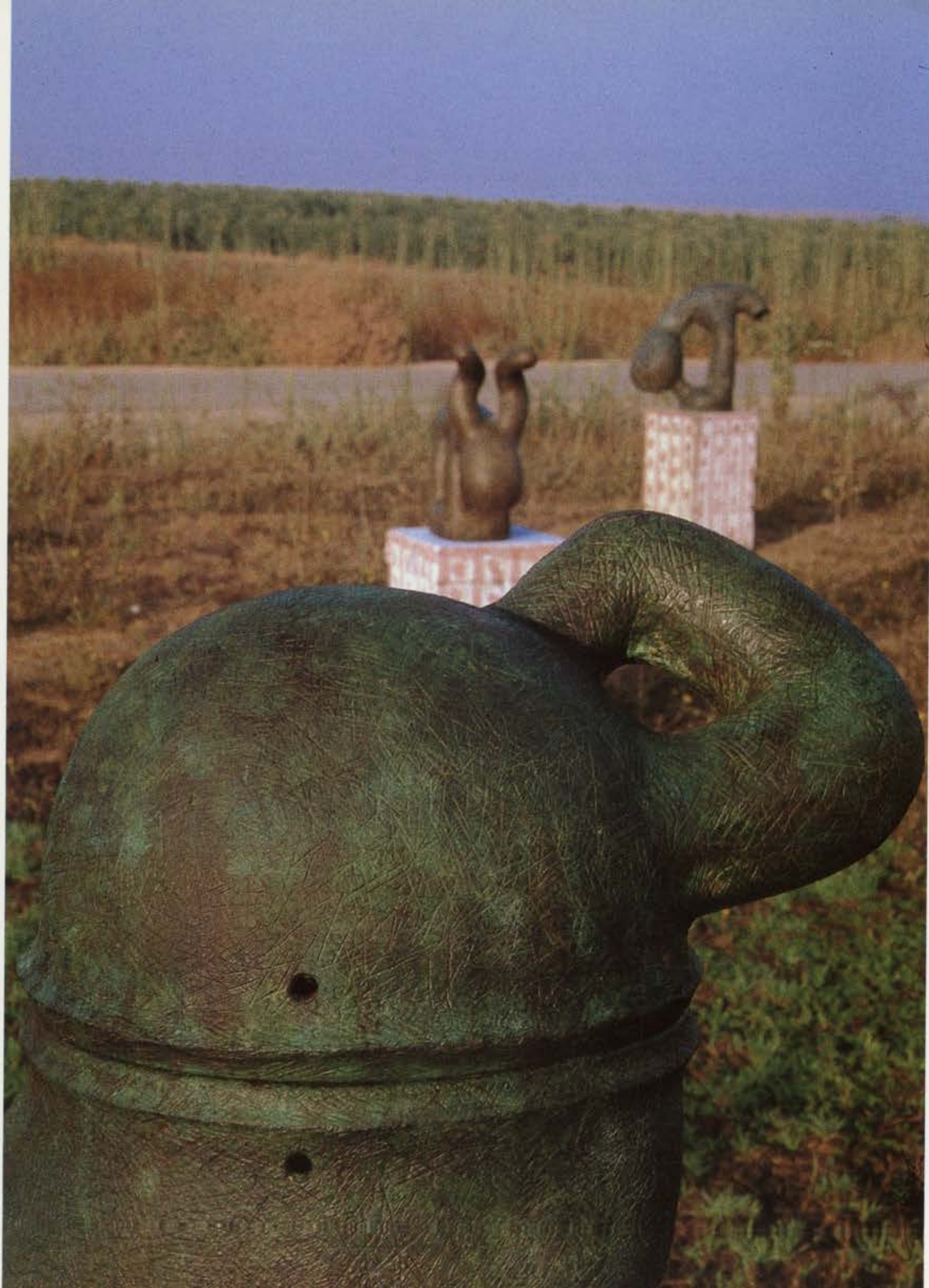
### עבודות מוצגות קבע:

- 1972 : גבעת חביבה, פסלי בטון
- 1973 : עין המפרץ, פסלי בטון
- 1978 : בנק לאומי, קיר קרמי
- 1985 : בית-ניר, קיר בטון טיח
- 1990 : מדרחוב נחלת שבעה ירושלים, שני פסלי ברונזה
- 1992 : תל-אביב, מרכז בעלי מלאכה, פסל ברונזה

גובה הפסלים 65 ס"מ עד 135 ס"מ.













משה שק (ג'וק) משלב באישיותו את התמימות המשתאה של האמן, שדמיונו מאפשר לו לגמול מילין על מילין בעולם הדמיון, עם איש המלאכה, האומן, המעצב ולש בחומר, חרש המתכת שצר צורות ומלווה את לידתן מחדש מול לועו הבוער של הכבשן. ביצירתו מקבל ביטוי השילוב המופלא שבין "הגיון הצורה", התפתחותה בחלל, היחסים בין החללים הפנימיים שבה לבין המאסה, ובין יצירת הדמיון ששולה את השראתה מתוך מאגר בלתי נדלה של צורות, אותן ממין הזכרון הפרטי והקולקטיבי בקפידה. כמורו רודי להמן (1903-1977) וכידירו אברהם אופק (1935-1990) מייחס משה שק חשיבות עליונה להכרת החומר ותכונותיו מתוך הבנה שאין להפריד בין "ידיעת החומר" לניצול אפשרויות הביטוי השונות הגלומות בו. תחום זה הפך במשך השנים לכר פעולה נרחב של מחקר אישי מעמיק בו היוותה הארכיאולוגיה קטליזטור אשר באמצעותו ביצע האמן את המעבר מכלי החרס - הקרמיקה - אל המתכת - הברונזה.<sup>(2)</sup> בעולם העתיק ידועות תופעות של "תרגום" צורות מחומר למשנהו. תופעה זו ניכרת כאשר חשים בכפייה שבוצעה על החומר במעבר בין החומר המקורי לחומר החדש.<sup>(3)</sup> משה שק נזהר בכפייה כזו, ושלב המעבר בין הקראמיקה לבין הברונזה מלווה בשלב ביניים, בו מעובר הפסל בחשיבה שונה, בו משתנה המרקם ובהכרח משתנים גם החיבורים שבין מרכיבי הפסל. פסליו מזכירים חיות דמיוניות, אך בו בזמן אפשר לזהות בהן בנקל צורות שאינן מתקשרות אף לחיות המוזרות ביותר שיצר הטבע. בחלק מפסליו נראה שמשק מתעניין בבדיקת היחסים בין צורות גאומטריות הקרובות לגליל ובין צורות "מיכליות" אחרות ובחיבור "הנכון" שביניהן. באותה מידה נבדק היחס שבין הפסל ככלי קיבול (אם כי לא במובן השימושי של המילה) ובין "המעטפת" החיצונית שלו. תוך כדי עבודתו משכלל האמן את אמירתו, מקפיד להדגיש את העיקר ולוותר על הטפל. לעסוק בערכים של פיסול ולהשתחרר ממחויבותו לנושא כלשהו. משה שק מכנה את פסליו בשמות של בעלי חיים ועל אף שהצורות מעוררות - כפי שנאמר כבר - לאסוציאציות מעולם החי, אין מדובר בהיבט נוסף של פיסול חיות מסוגננות. קירבתן הצורנית לחיות שונות שנעשו בתרבויות המזרח הקדום כמו לוריסטאן (המאה ה-I לפנה"ס) ואחרות הינה קירבה אסוציאטיבית ואין מדובר אלא בהשראה עקיפה. יצירתו נולדה מתוך סקרנות חוקרת, מתוך מעורבותו התרבותית, הפנמת ערכים מהותיים וצורניים והזדהותו עם המקום בו הוא חי.

יואב דגון  
אוצר התערוכה  
מנהל המוזיאון

1. "דעת": 1. דעה, חכמה, תבונה; 2. מקור נסמך מן ידע (1). הכיר, היה בתחום ידיעתו, תפס; 2. היה בקיא בדבר, הבין היטב." מתוך מילון אבן שושן.
  2. ראוי לציין בהקשר זה את השפעתו המכרעת של גילוי המטמון מנחל משמר על ידי פסח בר אדון. התעמקותו של משה שק במטמון עוררה בו את הצורך ללמוד את תהליך יציקת המתכות ולבחור ביציקת ברונזה כבדרך ביטוי (ממצאי "מערת המטמון", מטמון מדבר יהודה, התקופה הכלכוליתית, האלף ה-IV לפנה"ס, מוצגים במוזיאון ישראל, ירושלים).
  3. בין הדוגמאות אציין שתיים: 1. קערה פניקית על תלת-רגל מחורבת ראש-זית (המאות ה-10-9 לפנה"ס) וטריפור עשוי מתכת מקפריסין (המאות ה-13-12 לפנה"ס) בהקשר זה נאמר: "אולם דומה שלשיא השכלול הגיעה הקערה על תלת-רגל אשר דמיונה הרב לטריפורים עשויים מתכת מעלה את האפשרות שנעשתה כחיקוי להם או לפחות בהשראתם" (מתוך "קערת בזלת מחורבת ראש-זית", צבי גל, ארץ ישראל - מחקרים בידעת הארץ ועתיקותיה, עמ' 144).
- כמו-כן כד אדום מקרמיקה, 20 ס"מ (המאה ה-7-8 לפנה"ס) וכד מתכת (המאות ה-7-8 לפנה"ס, 26 ס"מ) מתוך "אורטו, מרכז לעבודת מתכת, האלף הראשון לפנה"ס", עמ' 212 צילומים 11, 12 מוזיאון ישראל, ירושלים, 1991.



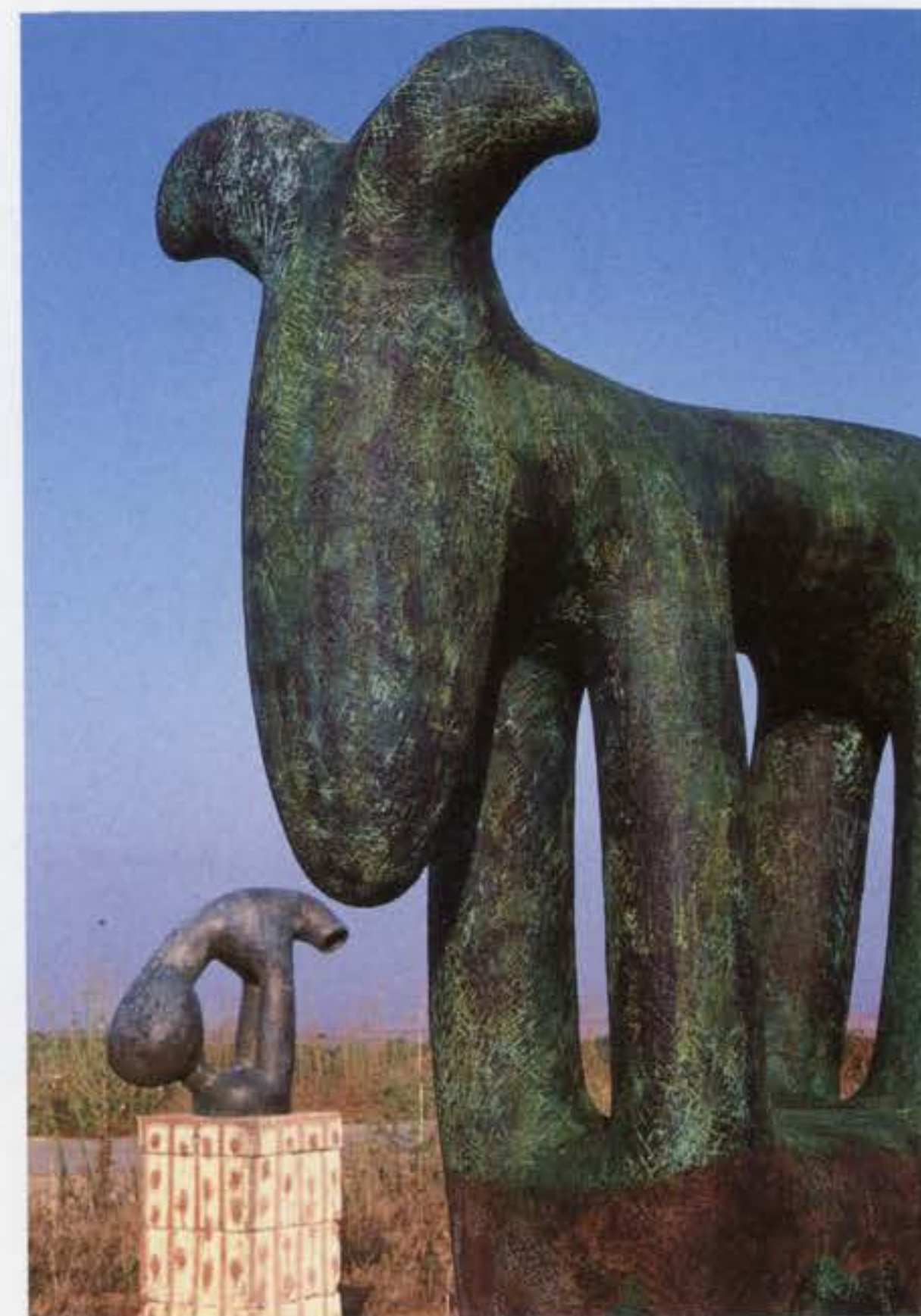




## אל המערות

מאת: ד"ר גדעון עפרת

שם, בבית-נר, בשיפולי הר חברון, על אדמה חסרת מרגוע הנכנעת לבז' ומתפתה באי-נחת לירוק, שם יושב משה שק, בוחן את הזמן, מאזין לצלילים ונוגע בדברים. חוסר-מנוחתה של אדמה שפערה נקרות בתוכה, כחוסר-מנוחתו של אדם המהלך בנקרות ובמערות ומהן אל הישובים הקדומים סביב – הערביים, הכאלוליתיים, הביזאנטיים.. מבקש לדעת את הבפנים ואת החוץ ואת הקשר שבין מערה לבין בית, שהוא אולי הסוד הגנוז של כל פסל מפסליו, שהינו גם מערה וגם בית. שהרי עם חברו איברהים, לא פסק מטייל במערות הר חברון בית-גוברין, שם באותם חללים קדומים, שתושביהם מקדמת-דגא חצבו מהם אבנים לבניין, ונקבו בהם בורות למים, והפכו אותם לכנסיות, ולשובכי-יונים, ולבתים... כמו פסליו של משה שק, לא כן? שבחללי הפנים שלהם הינם מחילות ומנהרות או-חושך ("אפילו הריח", מוסיף האמן) ולא פחות מכך הם חפצים שונים והם מזבחות והם חיות והם צמחים. דומם, חי וצומח שמתגלגלים זה בזה, כוליות של טבע ושל תרבות בטרנספורמציה מתמדת. בבז'ים חוורים של אדמה ובירוקת הסרבנית של הארד. מעשים של אדם המאמין בזיקת יוצר למקומו.











איש של מסורות משה שק, הוא ג'וק, חיותיו נאמנות למסורת בעלי-החיים של פסלי רודי להמן, מורו הנערץ, אף הוא איש מסורות ואף על פי כן, חיות שונות ומקוריות כל כך, חיות? כן ולא: כגון - חמור, כגון-אייל, כגון-דינוזאור, עוד ועוד כגון-עופות, היו חרסים ועתה בארד. בגודל טבעי כמעט, ועם זאת, מונומנטים שנדרחו לתוך עצמם וכבדו מאד. ומרבית החיות כמו בשחר התפתחותן, כמו נסוגו אל שלב הזוחלים, משתרכות בעובין, סמוכות לאדמה, ארכאיות, וכל החיות נוצרות סוד: "אבי סיפר לי שבבית הכנסת בזמושץ, על התקרה, היו מצויירים אלפאנטען; ותמיד השתוקקתי לדעת כיצד נראו האלפאנטען ההם. אפשר, שכל החיות האלו שלי הן האלפאנטען..." מין חיות לא-חיות, גמלוניות, מגושמות, תמיד מכודרות, עגלגלות, קמרוניות, חיות קפריזיות אחת אחת: כאילו עוותו, וכאילו פה ושם קטועות, פה ושם קטומות, וגפיהן התארכו משום-מה, האף והקרניים והזנב עשו חייל אף הם, ויש ומרבית הפסל הוא בסיסו, דהיינו רגליו, כלומר גפיו, שלוחותיו, ולא פעם, כמו סובכד החיה בפיתולי גופה שלה, כמו נלפתה-נלכדה בסבך גפיה. וכך, ספק חיה מגושמת, כמעט שורשים, כמעט עץ על ענפיו, לעתים גדוע, ולא פחות מכך - בן-אדם: "שכל החיות הללו הן בני-אדם, כי את האדם עושה אלוהים, ואילו אנו עושים חיות. לעשות אדם מאדם? הן נדרשים אנו לריחוק" ואז מתחורר, שאין עדרים בחיותיו של ג'וק, שכל חיה לבדה היא וחד-פעמית, והיא קצת צוחקת ותמיד רצינית כמותו. האם כל חיה מהחיות המוזרות הללו היא אוטוביוגרפיה של אינדיבידואליסט מושבע, היודע את עצמו ברגרסייה אל עולם החיות אינדיבידואליות שנסוגו אף הן להיולי? האם כל חיה שכזו היא האמן, בבחינת מי שמפותל מעט עם עצמו, קטוע פה, בלום שם, נפתח לחלליו הפנימיים וסגור ברכות אופניו? האם משקפות החיות הללו את יוצרן, שאף הוא קצת צוחק ותמיד רציני, קרוב לאדמה ותר אחר הצליל הקדום? שהרי, תמיד מבקש הוא ביצירתו אחר הגשר שבין עכשיו לאתמול, וכערותו: "לא באתי מאוקספורד ומקיימברידג', אך הגעתי לעולם בו נפתחו לי אשנבים: למשל, לארכיטקטורה המודרנית - לבאוהאוס, לבניין נטו, לזכוכית ולבטון וכו', ואחר כל ראיתי בניין שהצמידו לו כניסה יונית כקישוט, ואני ידעתי שלא עוד אפשר לשלב עמודים קורינתיים, חרף הבאוהאוס ולמרות האדם החדש. ומסתבר, שהאדם מתגעגע למשהו, געגועים למה? בתור ילד, הסתובבתי בבוכרה, בין החרשים, הנפחים, והבנאים. וכבר בגיל עשר חשתי יכולת לתפקד בכל התחומים הללו - לפרזל סוס, לרצוע נעל וכו', יכולתי לעשות כל זאת, כך חשתי, והנה נקלעתי לתרבות אשר בה אינני מבין מה זה חשמל וכיצד פועל רדיו, ומי שמבין ברדיו אינו יודע כיצד לפרזל סוס, וככל הנראה, העובדה שכל כך הרבה אנשים תפקדו כל כך הרבה שנים בכל כך הרבה תחומים - פיתחה איזושהי אינטימיות עם העולם, כלומר - התחושה שאתה יכול לגעת בכל













דבר, ואולי זוהי מכה שכואבת לאדם המודרני".  
האם לא זה בדיוק הדופק הפועם בפסליו של משה שק, שהם מבקשים לשוב ולגעת בכוליותם של החיים? כי בפסלים הללו יד היא ידית, החיה היא שולחן או כסא, והיא מחוררת כלי-קטורת או ככלי בישול, וציפור היא משפך או מסננת, וכל חיה היא צינורות וכדים ומיכלים, "יש כאלה כלים בתקופה הארכאית", מדגיש ג'וק, "גם באיזור הזה", או: "פעם ראיתי צילום של מתקן-זיקוק ממרוקו - עם כדים וצינורות, ואז יצא לי הדבר הזה", הוא מצביע אל חיה נוספת. וחיה אחרת היא אולי סל נצרים להטענה על חמור או גמל, וקרני-אייל הם מכסה לכלי שהוא הגוף, והעיניים הן כפתורי-חיבור לתייל, ולחילופין - צמד כפתורי - אוכף שמחברים ראש חיה לגופה, והשניים הם גם פיות של קנקן פולחני... ולכן: "בא אלי בחור צעיר, רצה ללמוד אמנות, אמרתי לו: לך אל חרש-העץ בהר חברון, שעושה מחרשות מעץ אלון: ואל חרש-העץ מעזה, שעושה מחרשות מאשלים. אצל הראשון זו מחרשה לאדמה כבדה, ואצל השני לאדמה קלה, ביניהן תלמד מהי אמנות, אצלם הישיבה והיצירה והעבודה והקצב הם אחד, זוהי אמנות. וכך זה אצל האפריקני ואצל הברדאי, וכך זה היה אצל אבותינו, אצלנו כבר לא".

התנועה התוך-תרבותית והבין-תרבותית הזו (שהיא גם תנועה המתמדת שבין תרבות לבין הטבע) תסביר גם את המעבר של משה שק מפסלי החרס לפסלי הארד (או את המעבר מציור האנגוב על גבי החרס את תצורות הפצירה של הגבס=ארד). הן את השניות הזו של כלי חרס וכלי ברונזה איתר כבר בנגב (ביישובים דוגמת גילת או שקמים) ושם ראה את הקירבה ואת "המעבר הנכון" מחפצי פולחן ובישול שבחרס ובארד, "מה שלא קרה אצל היוונים", הוא מדגיש, "שכאשר יצרו חרס דמוי מתכת איבדו את הקוד צורה-חומר", והוא זוכר את אוסף כלי הארד הפולחניים שמצא פסח בר-אדון במערות מדבר-יהודה (ואת זיקתם למימצאי החרס מאותו איזור) "שצלילים אינו תיאטרון, אלא משכנע כדבר הוא-עצמו". וזוכר, כמובן, את רודי להמן, שעבד בעץ ובחרס במטרה להעמיק אל הקוד, כך שיוכשר לעבודה בחומר הנוסף - בפוליאסטר, ומעל לכל, נעתר ג'וק לגעגועיו שלו לעולם נוסף, ליכולת לדבר בשפה נוספת, בבחינת - "יותר שפה יותר אדם", ומיהו משה שק אם לא אמן היושב קבע במקומו האחד, אך כולו געגועים למקומות רבים ולזמנים רבים. וכשאתה תמה על יוצא בוכרה ואיש המודרנה המתגעגע כה, הוא עונה: "כן, אני מזמושץ ולא מכנען, אבל נקלעתי לפה, למין אוירה שיש בה אמירה ואינני יכול להישאר חרש לאמירה הזו".

כי פסליו של משה שק הם מסע אנטרופולוגי מזורז אל גיזת-הזהב



של הסטרוקטורה הארכיטיפית, ראו אותו טובל בחדריו בין כלי-החקלאות העתיקים, מכסי-הקברים, מוקף בפסלונים פרימיטיביים וארכאיים, כאותו מסעף-ענפים זוטא המשמש כרית-ראש אפריקנית, או פסלון הדייגים הברדאי, או מיניאטורת החיה המרוקנית, או הכד והקדירה מהר-חברון, ועוד ועוד, מכאן ומשם השראותיו, מקומי ככל שהינו, הריהו אמן בין-שבטי. והוא מהלך על הגבול הדק שבין האובייקט האסתטי לאובייקט המאגני. נגיעתו בחפץ הפולחני נוכחת תדיר, יצירתו מושרשת במערכת אמנותית שלימה מהאיזור ומחוצה לו, מתחככת בעממי הקדום ויונקת ממנו (תמימות עממית זו גם תפעיל ציורי ילדים על פסלי החרס שלו). התרפים, המזבחות, החפצים מאנטוליה, תיבות הקבורה הכאלכוליות, אפילו צבע האנגוב המתקשר לתרבויות מצרים, פלשת ועוד, "כל הדברים הללו נעשו באהבה", הוא אומר על מימצאים אלה שהוא מחברם עמוק-עמוק אל תוך תוכה של אדמה, אל תרבות המערות, שהיא המערכת האמנותית הגדולה המפעימה אותו. וכמי ששב אל המערות, הוא יוצר את צלחותיו הענקיות, ואת קדרותיו העצומות, נוגע נגיעות-ללא-סוף בחימר ומדפן את כליו, יוצר חפצים לשימוש, שמרחביו אכילה וקורבן, ולכן, פולחניות הנרמזת של חיותיו, הן לא אחת התמסר במישרין ליצירת כלי פולחן, אפילו יהודיים, אפילו חנוכית-ענק, אלא, שיהדותו היא כאותו בית-ספר לאמנות יהודית שבקש להקים עם החרש מעזה, הקדר מהר-חברון והאורג הברדאי... מה משותף לכולם? סוד הצורה, הוא סוד החומר:

"אראה לך צורה מהי, שום קפריזה, הנה, כלי הבישול הזה מהר-חברון, עשרות אלפי שנים מחפשים אנשים את אבן-הנציץ המיוחדת הזו למען ליצור ממנה כלי-בישול, תחזיק, תחזיק בידים. ויברציה מיוחדת, אה? רך-קשה, נכון? המבנה הזה - יש לו קשת מסויימת, תמיד אותה הקשת, למה? מפני שבונים אותו במהופך, כדפנות של גבעה ללא קדקוד, ואם המבנה שטוח יותר - הוא יקרוס, וישנה הזווית הלא-הגיונית הזו בתחתית הכלי, למה? כי את התחתית יש לשים לחוד, ומשליכים על המבנה לאחר שהוכן, ואז מדביקים עם האצבע סביב-סביב ומבחוץ פנימה, ולכן הזווית המוזרה.. יש קוד, כן, יש קוד שהתרבות ניזונה ממנו, והוא בתוכנו, והוא הוא שגורם לנו להיות אומללים או מאושרים. ויש לו צליל, כן, לכל חומר יש צליל. וקיימת האידאולוגיה של החומר, של הצליל, של הנגיעה, וכשאתה מתנתק מזה - נוכרת, נעשקת, אמהותיהם של קדרים מלמדות קדרות לבניהן באמצעות נגיעה בגופם בשעת הרחצה, הקוד מסתתר בנגיעה, בצורה, ואם לא נעשק האדם מחייו, אזי נעים לו לשוב לצורה, כי זו מזכירה לו אולי את הנגיעה של אמא. ואת כל זה היה לרודי.

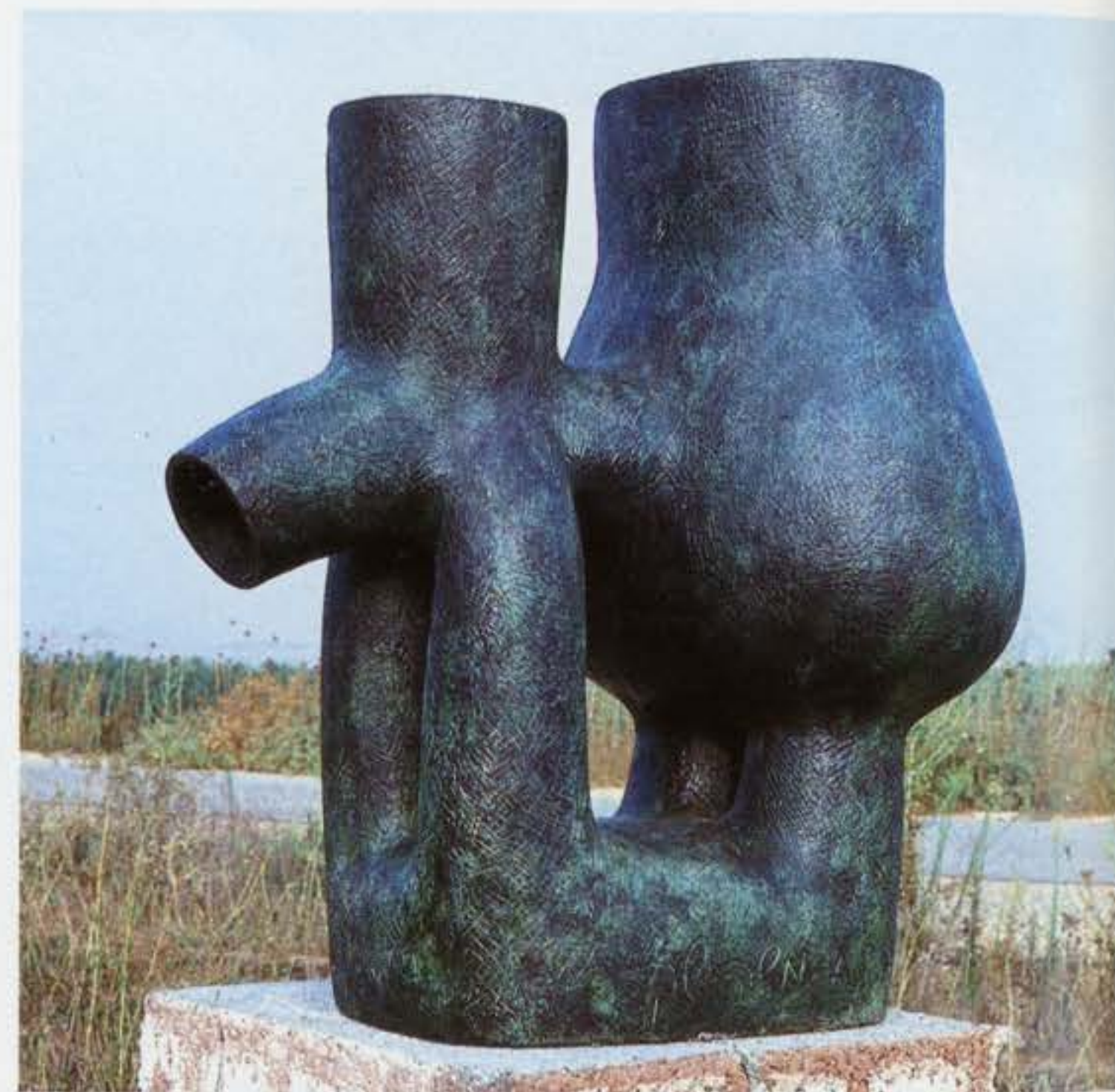






רודי להמן. כל הדרכים מובילות אל רודי, אל קוד הצורה-חומר, אל המורה הדגול משלהי שנות החמישים, מי שעינו פקוחה כל העת מבעד לקומץ עבודותיו המונחות על המדפים סביב, דרך להמן. זו הדרך המקשרת בין גושי העץ המופשטים והפסבדו-פונקציונאליים שיצר ג'וק בראשית דרכו – גלילים, כדורים קוביות, ספק כלי-עבודה (מורג? בסיס-קצבים? מנשא דליים?), ספק כלי-נגינה – לבין תודעת החלל-צורה-חומר של חיותיו בהווה. שהרי הדרך הובילה עוד בראשיתה לגושיות העץ המגושמת של החיות, המזבחות והאלילים הארכאיים הסמוכים לקוביה ולכדור ו/או לפונקציונליות של קופסאות עם מכסים. בה במידה שאותה דרך להמנית – זו דרך המחקר של הקוד המחבר ארכאזם ומודרנה – הובילה היישר אל אבני בזלת שהותקנו בידי ג'וק לאבני-ריחיים ולמזבחות, בבחינת האמן כחוקר צורות-החומר, חוקר החור, הבסיס, העיגול וכו' (אבני בזלת אלו הן הבזלת בפיסול הישראלי הצפוני). ובסוף כל דרך שכזו נשמע הצליל, אותו צליל פלאי ההופך את החומר לחוויה של רוח והקשור לצורה שהינה מעל ומעבר לכל זמן, שכן היא צורה ארכיטיפית. הדבקות בצורה זו היא גם עמידה מוסרית. וכתב אברהם אופק על עבודותיו של משה שק:

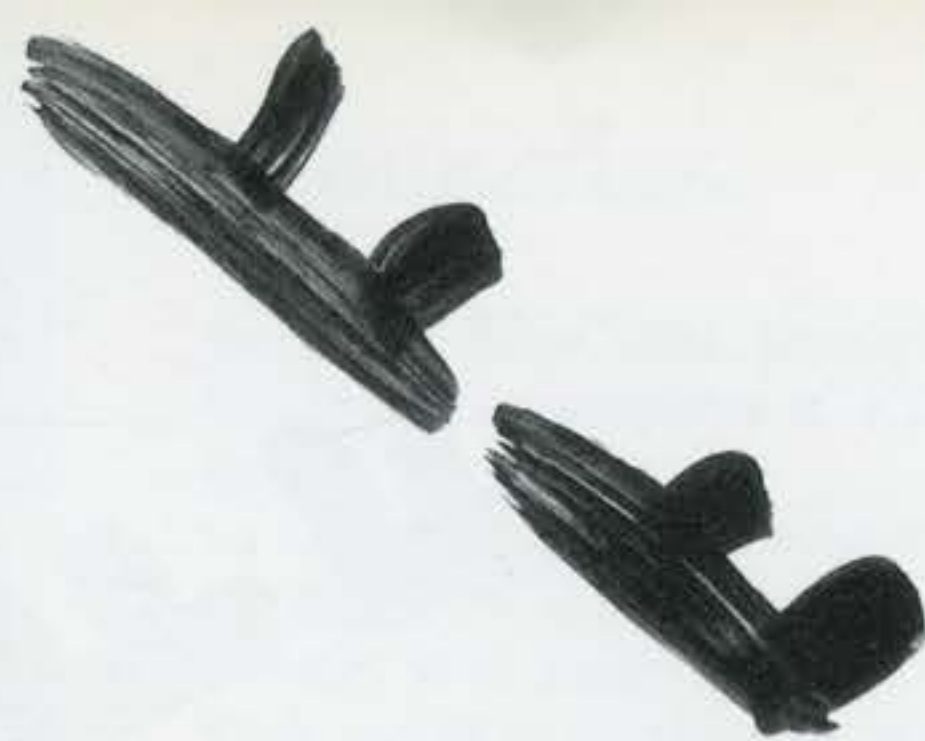
"... בעבודותיו בנויות-הדופן האלה, הפנים חשוב כמו החוץ. בגופים האלה מטיילים הקולות כמו הר קולנו הנודד בככרות ההיכל. משה – בעיניים נוגע ובידיים רואה. החומר מתמסר לידיים שלו כדי להיעשות דברים שלא יקבל מידי מישו אחר. הוא נעתר לעבודה הזאת רק ליחיד סגולה. הנססה אנחנו ללסוף פרווה של אריה חי? כל אחד מבין שהזכות הזאת, אם כבר ניתנה, שמורה היא לידי המאלף. כל אחד יודע כי האמנות היא חלק מהחיים. אם מקובל עלינו הדבר הזה, מיותר לנמק מדוע היא שווה בכל למדע למסחר, לרפואה, לחקלאות, לבניין לחינוך וכו'. כוליות זו מחייבת לבדוק מדי פעם דווקא תכונות מסויימות של מעשה האמנות, כמו שמדי פעם בודקים היבטים בחינוך, במדע, בחקלאות וכו', נחבאת עמדה אתית מוסרית מכאן אפשר לנסות להבין מה טיב ערך עמדותיו של האמן הנובעות היישר מעמדתו כלפי החומר, המבנה והמקצב. שהרי אלה, כאמור לעיל, אינם אלא השתקפות יחסיו עם העולם הסובב והחברה. "האמן שהוא ציר" הגדיר אברהם אופק את משה שק, וראה את שער-העיר שנפל, והציר עשוי מחומר שאיננו מתפורר בשחיקה..."



















## MOSHE SHEK

Born in Poland, 1936, immigrated to Israel in 1948. In 1957 he was amongst the founding members of Kibbutz Bet-Nir, where he lives and works to this day.

In the 1950s he began studying art in various frameworks, such as the Avni Institute, Bezalel Academy and with various artisans. From 1959 to 1977 he studied with Rudy Lehman.

Shek works in terra cotta, wood, plaster and bronze. Currently he focuses on terra cotta and bronze.

His work is inspired by universal values of time and site, lending his creations the relevant association with our time while he observes the laws of matter and shape.

### One-man shows

1973 : Blatman gallery: Wood carvings

1979 : Kibbutz Gallery: Terra cotta sculptures

1980 : Municipal museum, Holon: Plaster miniatures and glazed ceramics

1983 : Artists' Pavilion in Tel Aviv: Containers

1985 : Kibbutz Gallery: Terra cotta sculptures and decorated clay

1987 : Horace Richter Gallery: Terra cotta sculptures

### Group shows

1981 : Artists' Pavilion, Tel Aviv: Small size sculptures

1988 : Ceramics Exhibition, Japan: Represented Israel at this show

1989 : Haifa Museum: Rudy Lehman and his disciples

1990 : Artists' Pavilion, Jerusalem: Sculptures in cardboard

1990 : Artists' Pavilion, Jerusalem: Ceramics progenitors in Israel

1991 : Herzliya Museum: Ceramics progenitors in Israel

1992 : Ceramics from Israel, 3 museums in Germany

### Permanently exhibited works

1972 : Givat Haviva: sculpture in concrete

1973 : Kibbutz Ein Hamifratz: sculpture in concrete

1978 : Bank Leumi; A ceramic wall

1985 : Kibbutz Bet-Nir: Plastered concrete wall

1990 : Pedestrian mall, Nahalat Shiva, Jerusalem: Two bronze sculptures

1992 : Merkaz Ba'alei Melakha, Tel Aviv, Sculpture in bronze

Height of sculptures: 65 to 135 cm.



This is what Avraham Ofek wrote about Moshe Shek's works:  
"...in these well worked walls, the interior is not less important than the exterior. Sounds walk around in these shapes like the echo of our voice among the domes of a temple. Moshe touches with his eyes and sees with his hands. The matter yields to his hands to become something nobody else can make. Only to very few it yields this way. Do we dare to stroke a living lion's fur? Everybody knows this privilege is preserved only to its tamer. Anybody knows art is part of life. If we accept this, there is no need to explain why it is equal in any way to science, trade, medicine, agriculture, education etc. This wholeness demands to be examined, from time to time, certain qualities of art, just like we examine, from time to time, aspects in education, science, agriculture, etc. Since it is well known that through certain qualities of science, education, etc., you find a hidden moral, ethic standing, you may try to understand the value of the artist attitudes which are based on his attitude towards form, rhythm, and structure. Because these, as said before, are nothing but reflections of his relationships with the world around him and with society..."

"An artist who is an axis," this was how Avraham Ofek defined Moshe Shek, seeing the city-gate falling, and the axis is made of a material that never disintegrates by erosion...





When you wonder about this modern man who came from Bokhara, who has such longing, he answers: "True, I was born in Zamoshch and not in Canaan, but I came here, to an atmosphere that has a statement, and I cannot be deaf to this statement."

Moshe Shek's sculptures are an anthropological journey to the golden fleece of the archetypical structure. In his rooms, among old agricultural tools, grave-lids, primitive and archaic statuettes, like the branching twigs that used to be an African headrest, or the bedouin fishermen statuette, or the miniature animal from Morocco, or the jar and the bowl from Mount Hebron, etc. From here and from there come his inspirations. Local as he is, he is an inter-tribal artist. He is walking on this fine line between the aesthetic and the magic object. His closeness to the ritual object is always there, his art is deeply rooted in a whole belief system from his area and beyond it, touching the ancient and the simple and sucking from it (this urge for simplicity brought him to have children's paintings on his clay sculptures). The household gods, the altars, the objects from Anatolia, the Chalcolithic burial boxes, even the engobe paint which is connected to the cultures of Egypt and Philistia and more. "All these things were done with love," he says about these findings that for him are connected very deeply with the inner part of earth, with the culture of the caves, which is the belief system that excites him. And like someone who came back to the caves, he creates his huge plates and his gigantic bowls touching endlessly the clay and lining his vessels, creating objects for use, either for eating or for sacrifice. This is where the implicit rituality of his animals come from. More than once he dedicated himself directly to creating ritual objects, even Jewish, like the huge Hanukka lamp, but his Jewishness is like this school of Jewish art he wanted to establish together with the craftsman from Gaza, the potter from Mount Hebron and the Bedouin weaver... What is shared between them all? The secret of form, which is the secret of the material.

"I'll show you what is a form. It is not a caprice. Here, take this cooking pot from Mount Hebron. Tens of Thousands of years people looked for this special isinglass stone, to create a cooking pot of it. Hold it. Feel it in your hands. It has a special vibration, doesn't it? Soft and hard at the same time. Right? This structure has some arch in it, always the same arch,

because it is built upside down, like walls of a hill without a top. If the structure is flatter – it will collapse. And there is this illogical angle at the bottom of the pot. Why? Because the bottom is kneaded separately, and then thrown on the structure, after it has been made, and then you glue it with your finger, moving around, from outside in, and this is why the angle is so peculiar... Yes, there is a code. A code which nurtures culture, and it is within us, and it makes us happy or miserable. And it has sound. Yes, each material has its own sound. And there is the ideology of the material, of the sound, of the touch. And when you cut yourself from it – you are alienated and robbed. Potters' mothers teach their children pottery by touching their bodies when they wash them. The code is hidden in the touch, in the form, and if a person is not robbed of his life, he is delighted to go back to the form, because it reminds him, perhaps, of his mother's touch."

Rudy Lehman. All the roads lead to Rudy. To the form/material code, to the admired teacher of the late fifties, who has his eye open all the time through some of his works laid on the shelves. Through Lehman. This is the road that connects the abstract wooden pseudo-functional objects created by Juke when he began his way – Cylinders, balls, cubes, working tools, maybe (threshing-sledge? butcher-block? pail carrier?) musical instruments, maybe – and the consciousness of form/matter/space of his animals in the present. This road led, in the beginning, to this treelike massiveness of the animals, the altars and the archaic idols that are so close to the cube and the ball and/or the functionality of boxes with lids. The same way this Lehmanic way – the way of researching the code which combines the archaic with the modern – led directly to the basaltic stones turned by Juke to grindstones and altars, as he examined forms of material, the hole, the circle, the basis etc. These basaltic stones were presented in the early seventies in the Blatman Gallery in Tel-Aviv, Years before the appearance of the basalt in the north-Israeli sculpturing. In the end of each such way we hear a sound, the miraculous sound that turns the material into a spiritual experience and is connected to the form which is beyond and above any time, since it is an archetypical form. Sticking to this form is a moral standing, too.



other their limbs grew long; the nose, the horns and the tail followed them; in some animals the main part is the basis of the sculpture, with its legs, i.e. limbs, its extensions. More than once the animal is entangled in its twisted body, as if it got caught and imprisoned by its own limbs. And thus it looks partly like an awkward beast, partly like a heavy trunk of a tree, sometimes with its branches, sometimes cut down, and partly like a human figure. "All these animals are human beings. Man was made by god, and we make animals. Is it for man to make a man? We need the distance." Then it becomes clear that Juke's animals never "live" in herds; each one is unique and special, a little bit joking, but always serious. Just like him. Is each weird animal an autobiography of an individualist who knows himself by this regression to the world of individual, primal animals? Does each such animal stand for the artist, as someone entangled in himself, partly cut down, partly shut up, open towards his inner spaces yet closed, soft and organized? Do these animals reflect their creator, who is also a little joking but always serious, close to the ground and spying out the ancient sound? In his work he is always looking for the bridge between the present and the past. As he himself says: "I didn't come from Oxford or Cambridge. I was born to a world full of windows to modern architecture, Bauhaus, for instance, to buildings, to glass and concrete, etc. Years later I saw a building decorated with a Greek entrance, and I knew it was not possible any more to combine Corinthian columns in buildings. Nevertheless, people still need Corinthian columns, in spite of the Bauhaus and the modern thinking. Maybe they long for something. What do they long for? As a child I used to walk around in Bokhara among the blacksmiths, the craftsmen and the builders. As a ten-year-old boy I already could function in each one of these professions – to build a wall, to shoe a horse, to forge metal, etc. I could do all these things, that's how I felt. And then I came to a civilization where I did not understand what electricity meant and how a radio functioned. On the other hand, he who knows how a radio functions does not know how to forge metal. Maybe people that knew for so many years how to operate so many things became intimate with the world; they had this feeling that you may touch everything. Maybe this is what causes so much pain to the modern man." Is it not the same pulsation we find in Moshe Shek's sculptures

that try to touch once again the wholeness of life? Because in these sculptures a hand is a handle, the animal is a table or a chair, and it has holes in it like an incense holder or a cooking pot, and a bird is a funnel or a strainer, and each animal is also a pipe and a jar. "There were such vessels in the archaic era too," says Juke, "even in this area." And he adds: "Once I saw a photo of a refiner from Morocco – with jars and pipes – and then I created this one," he points at another animal. And another one is, perhaps, a wicker-basket to be carried by a donkey or a camel, and the deer horns are a lid of a vessel, which is the body, and the eyes are holding buttons for a wire, or a pair of saddle-buttons that combine the animal's head to its body, and the two are, at the same time, nozzles of a ritual flagon... So: "...A youngster came to me, wishing to study art. I told him: 'Go to the craftsman in Mount Hebron, who builds plows of oak, and to the craftsman in Gaza, who builds plows of tamarisk. The first one has heavy soil in his mind, the other – light soil. Between them you will learn the meaning of art. For them sitting, creating, working and rhythm are one. This is art. This is how it is for the African, and for the Bedouin, and this is how it was for our ancestors.'"

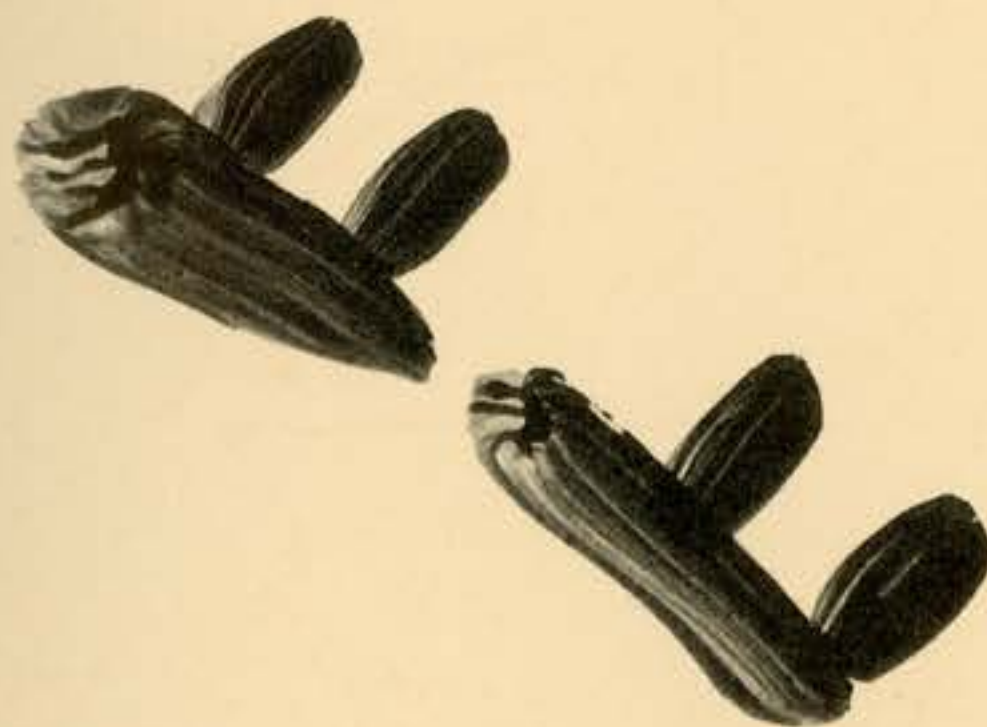
This intra-cultural and inter-cultural movement (which is also the permanent movement between nature and art) can also explain Moshe Shek's passage from clay sculptures to bronze sculptures (or from painting clay to carving plaster-bronze). This duality of clay vessels and bronze vessels he already found in the Negev (in settlements like Gilat and Shikmim), where he saw the closeness and the "right passage" from clay cooking and ritual vessels to bronze ones. "This never happened to the Greeks," he emphasizes, "when they created clay, they longed for metal, but lost the form/material code." He remembers the bronze collection of ritual vessels found by Pesach Bar-Adon in the caves of the Judea desert (and their linkage to clay findings from this area), "the sound of which is no theatre, but the real thing itself," and he remembers, of course, Rudy Lehman, who worked in clay and wood, trying to decipher the code in order to be able to work in yet another material – polyester. Above all Juke yields to his own longing for one more world, one more language, since "the more languages you know, the more people you are". And who is Moshe Shek if not an artist who lives always in one place, but longs for many places and many times.



## TO THE CAVES

Dr. Gideon Ofrat

- 2) In this context it is worth noting the crucial influence of the discovery of the treasure from the Mishmar valley by Pesach Bar-Adon. Moshe Shek's deep interest in the treasure, awakened in him the need to study the process of casting metals and choose bronze casting for himself. (The findings from the Treasure Cave in the Judea desert, from the Chalcolithic period' the first millennium BC, are presented in the Israel Museum, Jerusalem.
- 3) Of the various examples let us choose two: A Phoenician tripodal bowl from Rosh Zeit (9-10 century B.C) and a metal tripodal from Cyprus (11-13 century B.C.). Zvi Gal writes in his book *Researches in the Lands' Geography & Archaeology* (p. 114): "It seems that this bowl reached so high a level that its resemblance to metal tripods raises the presumption of their being an imitation, or – at least – inspired by them."
- Also: a red ceramic jar and a metal jar (both 7-8 century) from *Orato, metal-industry centre, 1<sup>st</sup> thousand B.C.*, p. 12, the Israel Museum, Jerusalem, 1991.



In Bet-Nir, on the lower part of Mount Hebron, on a restless earth that surrenders to the beige and tends to the green, lives Moshe Shek – examining time, listening to sounds and touching things. This restlessness of the earth that opened crevices in itself, is like the restlessness of a man, who walks in the crevices and the caves; and from them to the ancient settlements in the area – Arabic, Chalcolithic, Byzantine... asking to know the inside and outside, looking for the connection between a cave and a home, that might be the hidden secret of each one of his sculptures, which is both a cave and a home. Since he, together with his friend Ibrahim, never stopped walking around in the caves of Mount Hebron and Bet-Guvrin, among these ancient spaces, whose ancient residents hewed out of them stones for their buildings, made in them holes for water, and turned them into churches, dovecotes and homes... just like the sculptures of Moshe Shek. Sculptures that their inner spaces are tunnels, and light/dark cavities ("even the smell," adds the artist), and at the same time they are objects of kinds, altars, animals, and plants. Inanimate, fauna and flora that mix together; wholeness of nature and culture in permanent transformation; in the pale beige of earth and the obstinate green of bronze. Deeds of a person who believes in a linkage between an artist and his environment.

He is a man of tradition, Moshe Shek, known as Juke. His animals are faithful to the tradition of his admired teacher, Rudy Lehman, a man of tradition himself. Nevertheless, his animals are so different and so original. Animals? Yes and no: a donkey-like, deer-like and dinosaur-like creatures, and many more bird-like ones. Made before in clay, and now in bronze. Big almost as they are in nature, and yet monumental, compressed and heavy. Most of the animals seem to be in the dawn of their development, as if they regressed to their reptile stage, plodding heavily, close to the ground, archaic. And all these animals keep a secret: "my father told me, that in the synagogue of Zamoshch, on the ceiling, elephanten were drawn; I always wanted to know what they looked like, those elephanten. Maybe all these animals of mine are elephanten..." Half real, half imaginary creatures, round, vaulty, heavy, awkward animals resembling pipes and balls. Capricious animals, one by one, as if their bodies were twisted, or had bumps grow on them, sometimes truncated, sometimes sawn-off. For some reason or



Yoav Dagon  
curator of the exhibition  
director of the museum

## Knowing the material<sup>(1)</sup>

Moshe Shek (Juke) combines in his personality the wondering naivete of the artist, whose imagination enables him to run quickly over miles after miles in an imaginary world, and the craftsman, the artisan, who designs and kneads the clay; the blacksmith that creates figures and accompanies their rebirthing into the burning mouth of the oven.

His work expresses the wonderful combination of "the logic of the form", its development into space, the relationships between the inner spaces in it and the mass, with the creation of the imagination that draws out its inspiration from a never finished store of forms that are carefully sorted by both private and collective memory. Like his teacher, Rudy Lehman, (1903–1977) and his friend Avraham Ofek (1935–1990), Moshe Shek respects highly the material and its qualities, knowing there is no way to separate "knowing the material" from the possibilities of expression hidden in it.

This area has become through the years a personal field of research in which archeology was a catalyst for the move from clay and ceramics to metal – bronze.<sup>(2)</sup>

In the ancient world, the phenomenon of "translating" forms from one material to another is well known. We recognize this phenomenon when we feel the imposition on the material in the passage from the original material to the new one.<sup>(3)</sup> Moshe Shek is very careful in this imposition, and the passage from ceramics to bronze is accompanied by an interim stage, in which the sculpture is processed in a different

way including changing of the structure and the components of it.

His sculptures reminds us of imaginary animals, but simultaneously we are able to recognize forms that have nothing to do with the weirdest creatures of nature. In some of his sculptures Moshe Shek seems to be interested in examining the relationships between geometric cylinder-like and other container-like forms and in the "right" integration between them. In the same way he examines the relationship between the sculpture as a container (not in the practical meaning of the word, though) and its outer "total surface". While working, the artist elaborates his statement, emphasizing the essence and giving up the unimportant. He deals with sculptural values and releases himself from obligations from any subject per se.

Moshe Shek names his sculptures after animals, and although the figures bring about zoological associations, they are not in any way another aspect of styled animal sculpturing. Their formal resemblance to different animals, made in the ancient eastern cultures like Loristan (1<sup>st</sup> century B.C.) and others, is associational and there is nothing but an indirect inspiration to be found in them.

His work was born out of inquiring curiosity, out of cultural involvement, internalizing of substantial and formal values and identifying with the place he lives in.

1) Knowing – having knowledge, information or insight understanding and intelligence; well informed and marked by capacity for further learning. (Webster dictionary)







Curator: YOAV DAGON, Museum Director

The publication of this catalogue  
was made possible by the contribution of  
the Herzliya municipality  
The friends of the Herzliya Museum

We are grateful to:

Virginia and Jacov Alkow  
Talia and Danny Bejarano  
Ora Beharaff  
Barbara and Michael Kaufman  
Dina and Gideon Oberson  
Dina and Raphael Recanati  
Dvora Schocken  
Zafi and Itzhak Shoher  
Rachel and Ben Tagger  
Batia and Chaim Weiss  
Shlomit and David Yadid  
Liora and Michael Federman  
"The Dan Hotels"  
Elsa and Adolph Pollak  
Nitza and Uri Weltch  
Daniella and Daniel Shteinmetz  
Ofra and Zvi Ichaki  
W. Rosenstein Ltd.  
Irit and Ami Rubin  
Ester and Luis Beck  
The Israel Corporation Ltd.  
Herzikowitz (Ishpar)  
Nadine and Charlie Hollander  
"Samina"  
Tiria and Avraham Shaked  
Clal Israel Ltd.  
Ruth and Boaz Barak

Photography: Richard Bargh, Dafna Kazor

Typesetting: Tivonay, 04-830830

Translation: Nurit Levinson

Color separation & plates: Colorgraph

Printing: Sabinsky Press, Ltd.

Binding: Shlomo Cohen

Graphics & Production: Rafi Münz

Moshe  
Shenk



OCTOBER – DECEMBER 92



Mosher  
Shok  
A