עֲיֵפוּת הַחוֹמֶר
كَلال المادّة
Material Fatigue

נלי אגסי
نيلي أغاسي
Nelly Agassi

"עדיפה עצם שבורה על רוח שבורה." — ליידי אלן הרטווד

על פי האגודה למשחק חופשי (Association for Free Play), משחק חופשי הוא "צורת משחק טבעית, הכרוכה בנטילת סיכונים, המטפחת את האוטונומיה, היצירתיות וההתפתחות הפיזית, הנפשית והרגשית של ילדים. אנו רואים במשחק כלי חינוכי דמוקרטי, המסוגל להפעיל ולחבר לא רק ילדים אלא גם קהילות מקומיות."

עבור הפילוסוף יוהאן הויזינחה, משחק חופשי הוא מצב פוליטי ותרבותי המצוי בו־זמנית בתוך הסדר הסמלי ומחוצה לו — פעולה זמנית שבה הקודים המוסריים והאסתטיים של החברה מושעים ונבחנים מחדש ללא תנאי. אולם משחקם של ילדים מעולם לא היה חופשי לחלוטין ממגבלות חברתיות, פוליטיות או בירוקרטיות. בעוד שמרחבי המשחק של המאה העשרים — מן המודרניזם הניסיוני בסקנדינביה ובהולנד, דרך מגרשי המשחקים הברוטליסטיים של אירופה שלאחר המלחמה ועד המרחבים העירוניים של ניו יורק באמצע המאה — עודדו ילדים לפגוש סיכון ומגבלות פיזיות באמצעות האדריכלות עצמה, הרי שכיום מרבית הניסויים הללו פינו את מקומם למרחבים המתוכננים פחות לצרכיהם ההתפתחותיים של ילדים ויותר להרגעת חרדותיהם של הורים ולהפחתת אחריותן המשפטית של הרשויות. מגרשי המשחקים בני זמננו מעניקים עדיפות לצפיות, לפיקוח ולחרדות המבוגרים על פני כוח הדמיון והיוזמה של הילד.

התערוכה "עייפות החומר" — מונח המתאר את האופן שבו חומר נחלש ולבסוף נסדק בעקבות מאמץ מחזורי ומתמשך — של נלי אגסי יוצאת מנקודת מוצא רעיונית אחת יוצאת דופן, שניסתה לחבר מחדש בין משחק חופשי, אמנות פלסטית ומוסד מגרש המשחקים: המפלצת, שיצרה ניקי דה סן פאל בירושלים בשנת 1972. דה סן פאל חצתה את גבולות התכנון העירוני המקובל ואת הציפיות האסתטיות של הורים, כאשר בנתה מרחב משחק שנראה מאיים ואף מקאברי, אך מעניק לילדים מקום לפגוש את גבולותיהם ולהתגבר על פחדיהם באמצעות מגלשות הבטון, המדרגות, החול שבתוך חללה הקריר דמוי הרחם, קירותיו המכוסים שרבוטים וסביבתו המיידית של הפסל.

בישראל, שאלת המשחק החופשי מקבלת ממד נוסף של דחיפות. ילדים ובני נוער פועלים בתוך מציאות המעוצבת בידי כיבוש, מיליטריזציה, מלחמות חוזרות ונשנות וגישה הולכת ומצטמצמת למרחב הציבורי. מרחבי המשחק מופרדים לעיתים קרובות על בסיס אתני, דתי ופוליטי, בעוד שחוויית הסיכון חורגת הרבה מעבר לגבולות מגרש המשחקים. אם המשחק אינו יכול עוד להציע השעיה זמנית של הסדר החברתי, אילו צורות של דמיון עדיין נותרות אפשריות? ומה אם השעיה כזו אפשרית רק במקביל להתמוטטותם של נורמות מוסריות ופוליטיות? אגסי ניגשת לשאלות אלו דרך המורשת הנשית של דה סן פאל: מה נדרש כדי לעודד ילד לאמץ אי־ודאות, סכנה ואוטונומיה מתוך משחק, כאשר ידוע כי הבגרות נפתחת בשירות צבאי חובה? כיצד מטפחים פתיחות אצל ילדים, ובו בזמן מגינים עליהם ממנגנון המעצב אזרחים שאינם מסוגלים לדמיין חלופה למציאות הפוליטית שקיבלו בירושה?

אגסי עושה שימוש בחומרים תעשייתיים כדי לתרגם את אוצר המילים התשתיתי של מגרש המשחקים למיצב פיסולי מתריס. מתוך הקיר מגיחה פקעת צפופה של חבלים, הנשפכים ומתפשטים בחלל ונפרמים לקצוות רפויים ופרומים המגיעים עד הרצפה מבלי להוביל לשום מקום. טבעות המתכת — רכיבי החומרה שהופכים את החבל לאובייקט שגוף יכול להפקיד בו את משקלו — נעדרות מן המערך; במקומן הן נאספות בערימה דוממת בשולי החדר. המתקן נוכח על כל חלקיו, אך חלקיו מנותקים מן הפונקציה שלשמה נועדו. היצירה מזמינה ומסכלת בעת ובעונה אחת את הדחף להפעילה, ונותרת בלתי־פונקציונלית במכוון: אוצר מילים חומרי של משחק, שהאפשרות לשחק בו ניטלה ממנו. הציוד נותר כעדות מפורקת לפונקציה שאינה יכולה עוד להתממש.

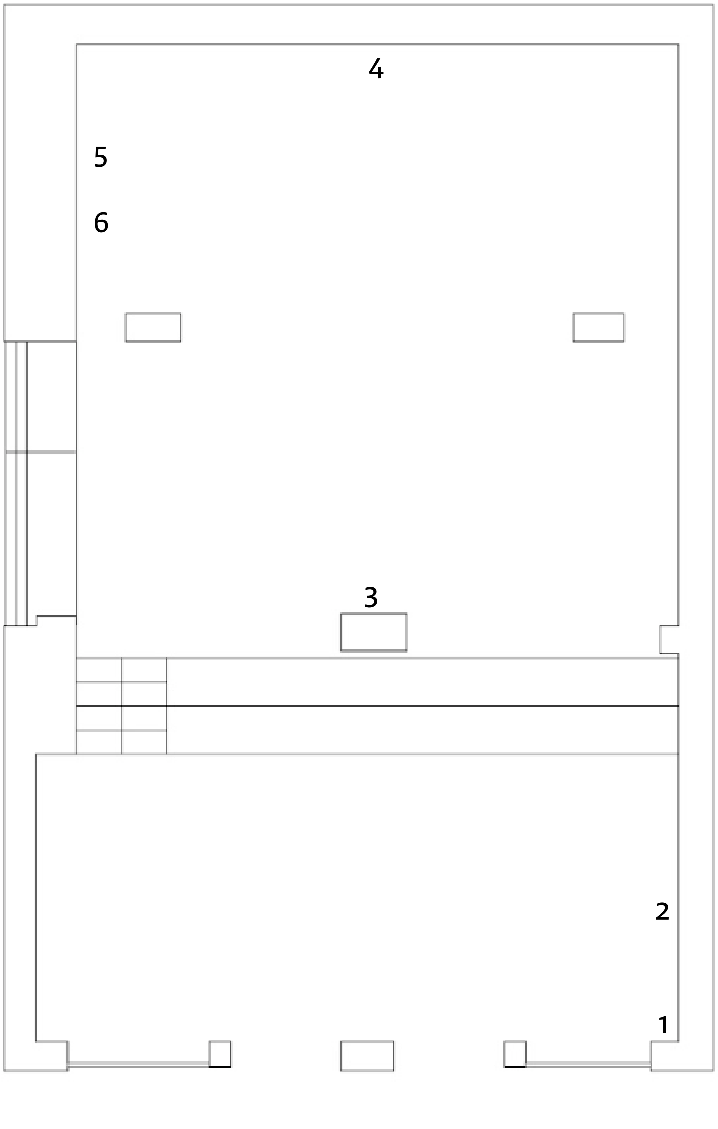
שרשרת שבתוכה משובצות שיני החלב של בני האמנית מעוררת בעת ובעונה אחת תחושת שורשיות ואת אובדנה הבלתי־נמנע. השיניים, שנעקרו מן הגוף אך נשמרו בקפידה, מהדהדות את הסמליות החרדתית של חלומות על נשירת שיניים, שבהם פרידה ופגיעות מתלכדות זו בזו. עבור אמנית מהגרת הן נעשות גם לסימנים שקטים של שייכות ושל עקירה, ומרמזות כי כל מעשה של דאגה מחייב בסופו של דבר לקבל אוטונומיה, ריחוק ושינוי.

עבודת וידאו המציגה את האמנית נאבקת בכוח המשיכה של סלע עצום יוצרת חיכוך חומרי. בדומה לתערוכה כולה, היא שואלת כיצד מערכות של דאגה מחזיקות מעמד תחת לחץ מתמשך, כאשר אימהוּת, הגירה והפעולה הקשה של ההרפיה מן האחיזה מתרחשות אל מול משקלה הפוליטי של המציאות העכשווית בישראל ובארצות הברית.

המיצב אינו שואל רק כיצד פועלים מגרשי משחקים, אלא גם מי מוסמך להעניק חופש, מי קוטע אותו, ואילו חרדות נטמעות במרחבים שבהם ילדים גדלים. במקום להציג את המשחק — ואת המפלצת — כזיכרון נוסטלגי של פנאי, עייפות החומר חושפת את המורכבויות הפסיכולוגיות העמוקות שהוא מעורר אצל הורים וילדים בהווה. היא מראה כיצד המשחק עשוי להיות בו־זמנית מעצב ומגביל, משחרר אך כפוף למגבלות ממשיות — אדריכליות ואסתטיות מחד, ומנהליות ומוסריות מאידך.

הניגוד שבין המחוות הרכות של אגסי לבין המבנים הקשיחים הופך למטפורה לעייפות החומר: הוא מתאר את האופן שבו גופים ומערכות של דאגה ועזרה משתנים בהדרגה תחת לחציהם של שינויים פוליטיים ומוסריים. אך אגסי אינה מציגה מצב זה כגזירת גורל. להפך, עבודותיה פותחות מחדש מרחב שבו ניתן לשקול מחדש את תפקידנו בתוך הדיאלקטיקה החשופה שבין חופש להגנה, בין אוטונומיה לדאגה, בין דמיון לאלימות. הן מזמינות את הצופים לחשוב מחדש לא רק כיצד ילדים מורשים לשחק, אלא גם אילו עתידים מותר להם לדמיין.

לסלו האפרה, אוצר התערוכה



1. נלי אגסי, **פינה**, 2026, טבעות התעמלות ממתכת

2. נלי אגסי, **שיני חלב (עמנואל ויונה)**, 2026, שיני חלב, זהב, פורצלן

3. נלי אגסי, **אבן**, 2026, וידאו, 12:40 דקות

4. נלי אגסי, **חבל**, 2026, חבל, סרט דביק

5. ניקי דה סן פאל, **Le Golem — Jerusalem**, 1972, הדפס ליתוגרפי , 44 × 45.6 ס"מ, 77/125

6. ניקי דה סן פאל, **The Birth of a Monster Golem Jerusalem**, 1972, ספר אמן, 36 עמודים, הוצאת Leonardo Bezzola

העבודה מוצגת בתמיכת מפעל הפיס.

עֲיֵפוּת הַחוֹמֶר
كلال المادة
Material Fatigue

נלי אגסי
نيلي أغاسي
Nelly Agassi

العظم المكسور خيرٌ من الروح المكسورة" - ليدي إلين هارتوود

وفقًا لجمعية اللعب الحر (Association for Free Play)، فإن اللعب الحر هو"شكل طبيعي من أشكال اللعب، ينطوي على تقبّل المخاطرة، ويعزز الاستقلالية والإبداع والتطور الجسدي والنفسي والعاطفي لدى الأطفال. نحن نرى في اللعب أداة تربوية ديمقراطية قادرة على إشراك الأطفال وربط المجتمعات المحلية أيضًا."

يرى الفيلسوف يوهان هويزينغا أن اللعب الحر هو حالة سياسية وثقافية توجد في الوقت نفسه داخل النظام الرمزي وخارجه - فهو فعل مؤقت تُعلَّق خلاله القواعد الأخلاقية والجمالية للمجتمع، ويعاد اختبارها دون قيد. غير أن لعب الأطفال لم يكن يومًا متحررًا بالكامل من القيود الاجتماعية أو السياسية أو البيروقراطية. ففي حين أن فضاءات اللعب في القرن العشرين - من الحداثة التجريبية في اسكندنافيا وهولندا، مرورًا بملاعب اللعب الوحشية في أوروبا ما بعد الحرب، وحتى الفضاءات الحضرية في نيويورك منتصف القرن - شجعت الأطفال على مواجهة المخاطر والقيود الجسدية من خلال العمارة نفسها، فقد أفسحت معظم هذه التجارب اليوم المجال لفضاءات صُممت بدرجة أقل لتلبية احتياجات الأطفال التنموية، وبدرجة أكبر لتهدئة مخاوف الآباء وتقليل المسؤولية القانونية للسلطات. هكذا أصبحت ملاعب الأطفال المعاصرة تمنح الأولوية للتوقعات، ومراقبة هواجس الكبار، على حساب خيال الطفل ومبادرته.

ينطلق معرض كلال المادة - وهو مصطلح يصف الطريقة التي تضعف بها المادة ثم تتشقق نتيجة إجهاد متكرر ومستمر - للفنّانة نيلي أغاسي من فكرة محورية استثنائية حاولت إعادة الربط بين اللعب الحر، والفن التشكيلي، ومؤسسة ملعب الأطفال: "الوحش"، وهو العمل الذي أنجزته نيكي دي سان فال في القدس عام 1972.
لقد تجاوزت دي سان فال حدود التخطيط الحضري التقليدي والتوقعات الجمالية للآباء عندما أنشأت فضاءً للعب بدا مخيفًا، بل وكئيبًا، لكنه منح الأطفال مكانًا لمواجهة حدودهم والتغلب على مخاوفهم عبر منزلقاته الخرسانية، وسلالمه، والرمل الموجود داخل تجويفه البارد الشبيه بالرحم، وجدرانه المليئة بالخربشات، والفضاء المحيط بالمنحوتة.

تكتسب مسألة اللعب الحر في إسرائيل بُعدًا إضافيًا من الإلحاح. فالأطفال وأبناء الشبيبة يعيشون في واقع تشكله عوامل مثل الاحتلال، العسكرة، الحروب المتكررة والتقلص المستمر في منالية الفضاء العام. غالبًا ما تُقسَّم أماكن اللعب على أسس عرقية ودينية وسياسية، بينما تتجاوز تجربة الخطر حدود ملعب الأطفال بكثير. فإذا لم يعد اللعب قادرًا على توفير تعليق مؤقت للنظام الاجتماعي، فما هي أشكال الخيال التي ما تزال ممكنة؟ وماذا لو أصبح هذا التعليق ممكنًا فقط بالتوازي مع انهيار المعايير الأخلاقية والسياسية؟

تتناول أغاسي هذه الأسئلة من خلال الإرث النسوي لدي سان فال وتسأل: ما الذي يتطلبه الأمر لتشجيع الطفل على تبني عدم اليقين، الخطر والاستقلالية من خلال اللعب، في مجتمع يُعرف فيه أن مرحلة البلوغ تبدأ بالخدمة العسكرية الإلزامية؟ وكيف يمكن تنمية الانفتاح لدى الأطفال، مع حمايتهم في الوقت ذاته من منظومة تبلور مواطنين غير قادرين على تخيل بديل للواقع السياسي الذي ورثوه؟

تستخدم أغاسي مواد صناعية مثل الحديد والذهب إلى جانب الحبال الناعمة والمرنة، لترجمة اللغة البنائية لملعب الأطفال وفضاء العرض إلى عمل تركيبي نحتي تصادمي. فمن الجدار تنبثق شبكة كثيفة من الحبال تمتد في أنحاء القاعة، وتنتهي تارة بحلقات معدنية تشبه حبال التسلق وأجهزة الجمباز، وتارة بلفافات قماش مذهبة توحي بجروح مضمدة. يدعو العمل المشاهد إلى الاقتراب والتفاعل معه، لكنه في الوقت نفسه يحبط هذه الرغبة عمدًا، لأنه يبقى غير قابل للاستخدام الوظيفي. هكذا يتحول الحبل إلى مادة غير مستقرة - فهو في آنٍ واحد ملموس ومألوف، لكنه أيضًا مشحون بإيحاءات ثقافية قاتمة تعصف بالطابع المرح للعمل.

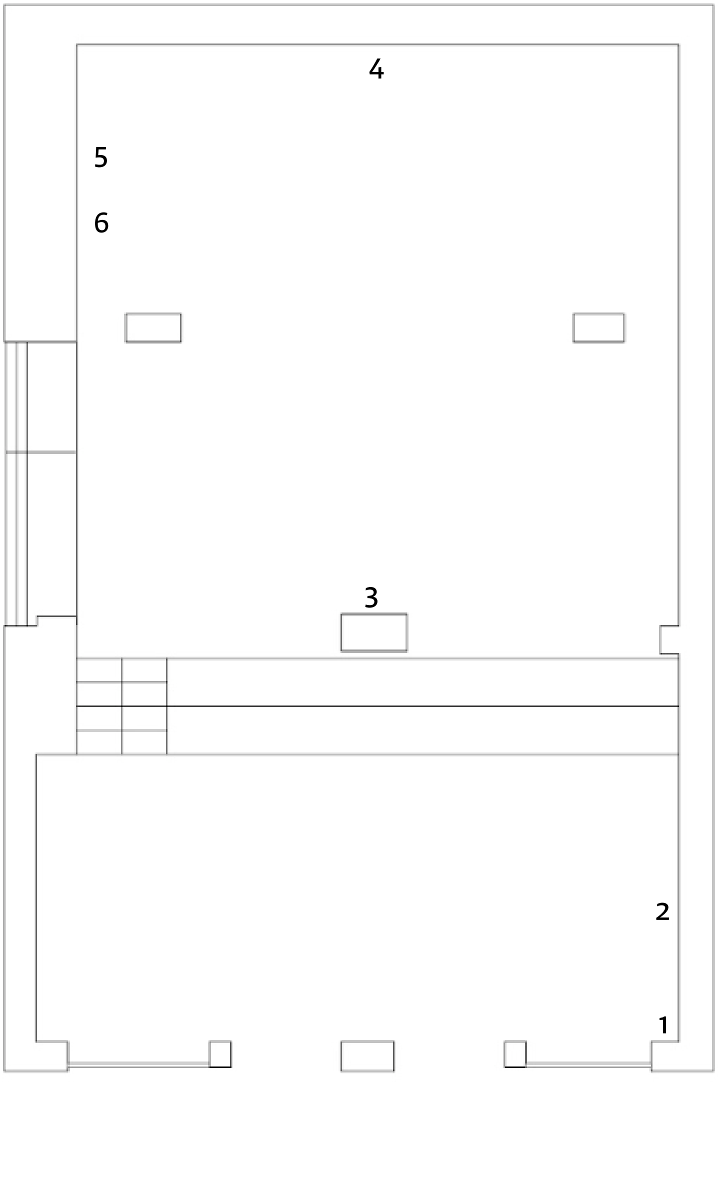
السلسلة التي رُصعت بأسنان الحليب الخاصة بأبناء الفنّانة، تثير في الوقت نفسه إحساسًا بالتجذر وبفقدانه المحتوم. فالأسنان، التي اقتُلعت من الجسد لكنها حُفظت بعناية، تردد أصداء رمزية الأحلام المرتبطة بسقوط الأسنان، حيث يمتزج الفراق بالهشاشة. بالنسبة لفنّانة مهاجرة، تصبح هذه الأسنان أيضًا علامات صامتة على الانتماء والاقتلاع، وتوحي بأن كل فعل من أفعال الرعاية يقتضي في نهاية المطاف قبول الاستقلال، والابتعاد والتغير.

أما عمل الفيديو، الذي يُظهر الفنّانة وهي تكافح قوة الجاذبية لصخرة هائلة، فيولد احتكاكًا ماديًا مباشرًا. وكما هو حال المعرض بأكمله، فإنه يتساءل كيف يمكن لأنظمة الرعاية والصون أن تصمد تحت ضغط مستمر، بينما تتقاطع الأمومة والهجرة والفعل الصعب المتمثل بالتخلي عن التمسك، مع الثقل السياسي للواقع المعاصر في إسرائيل والولايات المتحدة.

لا يطرح هذا العمل التركيبي سؤالًا حول كيفية عمل ملاعب الأطفال فحسب، بل أيضًا حول من المفوّض بمنح الحرية، ومن يمنعها، وما هي المخاوف التي تتغلغل في الفضاءات التي ينشأ فيها الأطفال. بدلًا من عرض اللعب - والوحش - كذكرى نوستالجية لوقت الفراغ، يكشف كلال المادة التعقيدات النفسية العميقة التي يثيرها اللعب لدى الوالدين والأطفال في الحاضر. فهو يبين كيف يمكن للعب أن يكون في الوقت نفسه مُشكّلًا ومقيِّدًا، محررًا لكنه خاضع لقيود حقيقية - معمارية وجمالية من جهة، وإدارية وأخلاقية من جهة أخرى.

التناقض بين الإيماءات الناعمة لدى أغاسي والبنى الصلبة يتحول إلى استعارة لكلال المادة: فهو يصف الكيفية التي تتغير بها الأجساد وأنظمة الرعاية والمساندة تدريجيًا تحت وطأة التحولات السياسية والأخلاقية. لكن أغاسي لا تعرض هذا الوضع باعتباره قدرًا محتومًا. بل على العكس، حيث تفتح أعمالها من جديد فضاءً يسمح بإعادة التفكير في دورنا داخل الجدلية المكشوفة بين الحرية والحماية، بين الاستقلالية والرعاية، بين الخيال والعنف. وهي تدعو المشاهدين إلى إعادة التفكير، ليس فقط في الكيفية التي يُسمح للأطفال من خلالها باللعب، بل أيضًا في نوع المستقبل الذي يُسمح لهم بتخيله.

لاسلو هافرا، قيّم المعرض



1. نيلي أغاسي، **الزاوية**، 2026، حلقات رياضية معدنية

2. نيلي أغاسي، **أسنان الحليب (إيمانويل ويونا)**، 2026، أسنان الحليب، ذهب، بورسلان

3. نيلي أغاسي، **حجر**، 2026، فيديو، 12:40 دقيقة

4. نيلي أغاسي، **حبل**، 2026، حبل، شريط لاصق

5. نيكي دو سان فال، **الغولم — القدس**، 1972، ليثوغراف، 44 × 45.6 سم، 77/125

6. نيكي دو سان فال، **ولادة وحش، الغولم القدس**، 1972، كتاب فنان، 36 صفحة، نشره ليوناردو بيزولا

עֲיֵפוּת הַחוֹמֶר
كلال المادة
Material Fatigue

נלי אגסי
نيلي أغاسي
Nelly Agassi

„Better a broken bone than a broken spirit" — Lady Allen of Hurtwood

According to the Association for Free Play, free play is „a natural, risk-taking form of play that fosters children's autonomy, creativity, and physical, mental, and emotional development. We see play as a democratic educational tool that can activate and connect not only children but also local communities."

For philosopher Johan Huizinga, free play is a political and cultural condition that is at once inside and outside the symbolic order—a temporary act where the moral and aesthetic codes of society are suspended and unconditionally renegotiated. Yet, children's play has never been entirely free from social, political, or bureaucratic constraints. While twentieth-century playscapes—from Scandinavian and Dutch experimental modernism to the brutalist playgrounds of post-war Europe and mid-century New York—encouraged children to encounter risk and physical limits through architecture itself, today these experiments have largely given way to spaces designed less for children's developmental needs than for parental reassurance and municipal liability. Contemporary playgrounds increasingly privilege predictability, surveillance, and adult anxieties over a child's imaginative agency.

The exhibition 'Material Fatigue' — a term describing how a material weakens and eventually fractures under repeated, cyclical stress — by Nelly Agassi takes as its conceptual point of departure one extraordinary attempt to realign free play, plastic arts and the institution of a playground: HaMifletzet (The Monster), created by Niki de Saint Phalle in 1972 in Jerusalem. De Saint Phalle stepped over the rigid boundaries of conventional city planning and the aesthetic expectations of parents by building a playscape that appears macabre yet provides a space where kids can encounter their limits and overcome their fears by using the concrete slides, the stairs, the sand inside the cool womb-like interior with its scribbled walls, and the immediate surroundings of the sculpture.

Within Israel, questions of free play acquire an additional layer of urgency. Youth act within a landscape shaped by occupation, militarization, recurring war, and ever-more uneven access to public space. Spaces of play are most often separated along ethnic, religious, and political lines, while the experience of risk extends far beyond the playground itself. If play cannot offer a temporary suspension of the social order, what forms of imagination remain possible? What if such a suspension remains possible only alongside the simultaneous breakdown of moral and political norms? Agassi approaches these questions through the feminine legacy of de Saint Phalle: what does it take to encourage a child to embrace uncertainty, danger, and autonomy playfully while knowing that adulthood is prefaced by compulsory military service? How does one nurture openness in children, shielding them from a pipeline that molds citizens unable to envision an alternative to the inherited political reality?

Agassi utilizes industrial materials to translate the infrastructural vocabulary of the playground into a confrontational sculptural installation. Emerging as a dense knot from the wall, ropes cascade and spread across the space, unraveling into loose, frayed ends that reach the floor without arriving anywhere. The metal rings — the hardware that turns rope into something a body can trust its weight to — are withheld, gathered instead in an inert pile at the room's edge. The apparatus is present in all its parts, yet uncoupled from its own function. The work simultaneously invites and frustrates the impulse to engage with it, remaining deliberately dysfunctional: a material vocabulary of play from which the possibility of play has been withdrawn. The equipment survives only as disassembled evidence of a function it is no longer permitted to perform.

A necklace encasing the artist's sons' milk teeth evokes both rootedness and its inevitable loss. Uprooted from the body yet carefully preserved, the teeth recall the anxious symbolism of dreams about missing teeth, where separation and vulnerability converge. For an immigrant artist, they also become quiet markers of belonging and displacement, suggesting that every act of care ultimately requires accepting autonomy, distance, and change.

A video work presenting the artist struggling against the gravitational pull of a large rock creates a material friction. Like the exhibition as a whole, it asks how systems of care endure under continuous pressure, where motherhood, migration, and the difficult act of letting go unfold against the political weight of contemporary life in Israel and the United States.

The installation does not simply ask how playgrounds operate, but who authorizes freedom, who interrupts it, and whose anxieties become embedded within the spaces children inhabit. Instead of framing play (and invoking HaMifletzet) as a nostalgic act of leisure, Material Fatigue foregrounds its deep psychological ambivalences for parents and youth in the present. It exposes how play can be deeply formative yet limiting, liberating yet strictly governed by tangible architectural (aesthetic) and administrative (moral) barriers. The contrast between Agassi's soft gestures and hard structures becomes a metaphor for material fatigue: it describes the gradual reshaping of bodies and systems of care under the pressures of political and moral changes. Yet Agassi does not present this condition as inevitable. Instead, her works reopen a space to reconsider our role in the exposed dialectic between freedom and protection, autonomy and care, imagination and violence. Her works invite viewers to rethink not only how children are allowed to play, but what kinds of futures they are permitted to imagine.

Laszlo Hafra, curator

1. Nelly Agassi, **Corner**, 2026, metal athletic rings

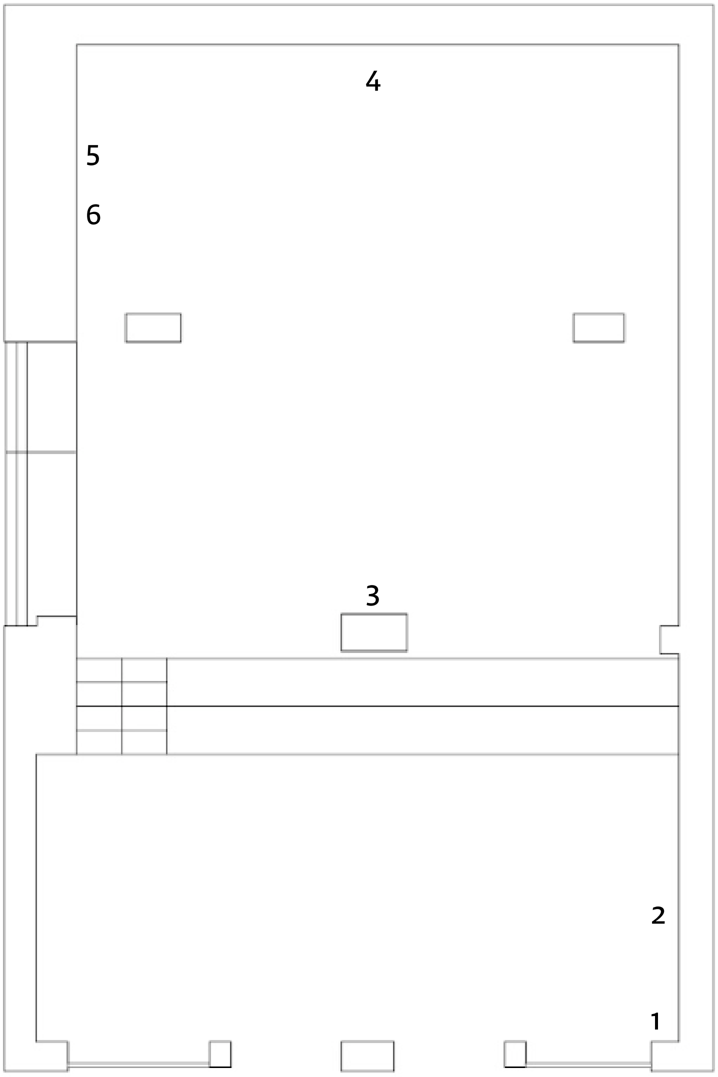
2. Nelly Agassi, **Milk Teeth (Emmanuel & Jonah)**, 2026, milk teeth, gold, porcelain

3. Nelly Agassi, **Stone**, 2026, video, 12:40 min

4. Nelly Agassi, **Cord**, 2026, rope, duct tape

5. Niki de Saint Phalle, **Le Golem - Jerusalem**, 1972, lithograph, 44 × 45.6 cm, 77/125

6. Niki de Saint Phalle, **The birth of a Monster, Le Golem Jerusalem**, 1972, artist book, 36 pages, published by Leonardo Bezzola



The production was supported by the Mifal HaPais Council for the Culture and Arts.