JUGAR AL FUTURO: LOS DIBUJOS DE CORNELIA HAHN OBERLANDER PARA EL PLAYGROUND DEL PABELLÓN DE CANADÁ EN LA EXPO 67

PLAYING THE FUTURE: CORNELIA HAHN OBERLANDER'S DRAWINGS FOR THE PLAYGROUND AT THE CANADIAN PAVILION FOR EXPO '67

Nicolás Stutzin; orcid: 0000-0002-5236-467X
Universidad Diego Portales (Chile)
José Parra Martínez; orcid: 0000-0003-0142-0608
María Elia Gutiérrez Mozo; orcid: 0000-0002-5368-7593
Universidad de Alicante

doi: 10.4995/ega.2026.25248

Este artículo estudia el *playground* de Cornelia Hahn Oberlander en la Expo 67 de Montreal a partir del extenso fondo gráfico y fotográfico conservado en el Centre Canadien d'Architecture. Su análisis revela la sensibilidad y complejidad de un proyecto que entrelaza naturaleza, pedagogía y diseño de áreas de juego infantil. En él priman tres registros: documentos de investigación y croquis que convierten la observación en programa; planos cuyas iteraciones afinan las relaciones entre espacio, materialidad y uso; y perspectivas destinadas a difundir la propuesta. Estos dibujos, junto con fotografías que constatan las experiencias representadas, componen el imaginario de una pequeña arcadia ajena a la retórica hipertecnológica del evento: un paisaje lúdico, experimental y replicable, concebido como infraestructura cotidiana capaz de abrir futuros compartidos. Aunque su recepción mediática reimpuso marcos heteronormativos, una lectura contemporánea del archivo en clave ecofeminista permite reconocer su potencial transformador para orientar políticas públicas de cuidados.

PALABRAS CLAVE: ARCHIVO GRÁFICO, PAISAJE, CREATIVIDAD INFANTIL, FOTOGRAFÍA DE LA INFANCIA, IMAGINARIOS DE FUTURO, ESCALA MÍNIMA, MICROCOSMOS, HETEROTOPÍA, PRÁCTICAS DE CUIDADOS, MUJERES PAISAJISTAS, ECOFEMINISMO

This paper examines Cornelia Hahn Oberlander's playground at Expo '67 in Montreal through the extensive graphic and photographic collection held at the Canadian Centre for Architecture. Its analysis reveals the sensitivity and complexity of a project that interweaves nature, pedagogy, and the design of children's play areas. The collection includes three main types of records: research documents and sketches that turn observations into programme; plans in which iterations fine-tune the relationships among space, material conditions, and uses; and perspective views intended to communicate the proposal. These drawings, together with the photographs that document the experience, transmit the image of a small Arcadia set apart from the event's hypertechnological rhetoric: a playful, experimental, and replicable landscape conceived as an everyday infrastructure opening onto shared futures. Although its media reception reasserted heteronormative frameworks, a contemporary ecofeminist reading of the archive shows its transformative potential for informing public policies rooted in care.

KEYWORDS: GRAPHIC ARCHIVE; LANDSCAPE, CHILDREN'S CREATIVITY, CHILDHOOD PHOTOGRAPHY, IMAGINED FUTURES, SMALL SCALE, MICROCOSM, HETEROTOPIA, PRACTICES OF CARE, WOMEN LANDSCAPE ARCHITECTS, ECOFEMINISM

1. Mapa oficial de la Exposición Universal de 1967, Montreal. El Pabellón Federal y los demás pabellones canadienses se encontraban el extremo izquierdo (sur) de l'Île Notre-Dame (The Canadian Corporation, 1963. Colección de Nicolás Stutzin).

1. Official map of the 1967 International and Universal Exposition, Montreal. The Government Pavilion and other Canadian pavilions were located on the south end of the Île Notre-Dame (far left) (The Canadian Corporation, 1963. Collection of Nicholas Stutzin).

Introducción: pedagogía del paisaje e imaginación infantil

La pregunta era sencilla, casi ingenua: ¿y si el futuro estuviera en los más pequeños? En plena Guerra Fría, cuando las naciones competían por exhibir poder, tecnología y modernidad, Canadá hizo algo distinto en la Exposición Universal de Montreal de 1967 (Expo 67). Frente a la fiebre por levantar monumentos al progreso propios de la era espacial, su gobierno optó por un gesto contenido, pero igualmente ambicioso: un laboratorio lúdico-artístico para pensar el futuro desde la infancia.

Bautizado como Children's Creative Centre, se integró en el Pabellón Federal de Canadá. Ubicado al sur de l'Île Notre-Dame (Fig. 1), una isla artificial sobre el río San Lorenzo, este se presentaba como escaparate de un país moderno, tecnológicamente avanzado, culturalmente diverso y comprometido con ideales igualitarios. En sintonía con las aspiraciones humanistas —aunque genéricas— del lema[1] de la Exposición, *Man and His World*, el Children's Creative Centre no era simplemente una guardería, sino una apuesta decidida por la educación creativa.

El centro ofrecía talleres de música, teatro y artes plásticas, acompañados de un pequeño e innovador *playground* al aire libre. Diseñado por la arquitecta paisajista Cornelia Hahn Oberlander (1921–2021), este espacio planteó algo que ningún[2] otro pabellón nacional se atrevió a reivindicar: que jugar, explorar y ensuciarse podía ser tan político como construir una autopista o lanzar un satélite.

Siendo el principal hito de las celebraciones por el centenario del país, la Expo 67 transformó el imaginario internacional sobre Canadá y la propia geografía de Montreal. L'Île Notre-Dame, creada con la tierra extraída del nuevo metro, se erigió en soporte físico y simbólico del evento: no fue solo un



1

Introduction: Landscape Pedagogy and Children's Imagination

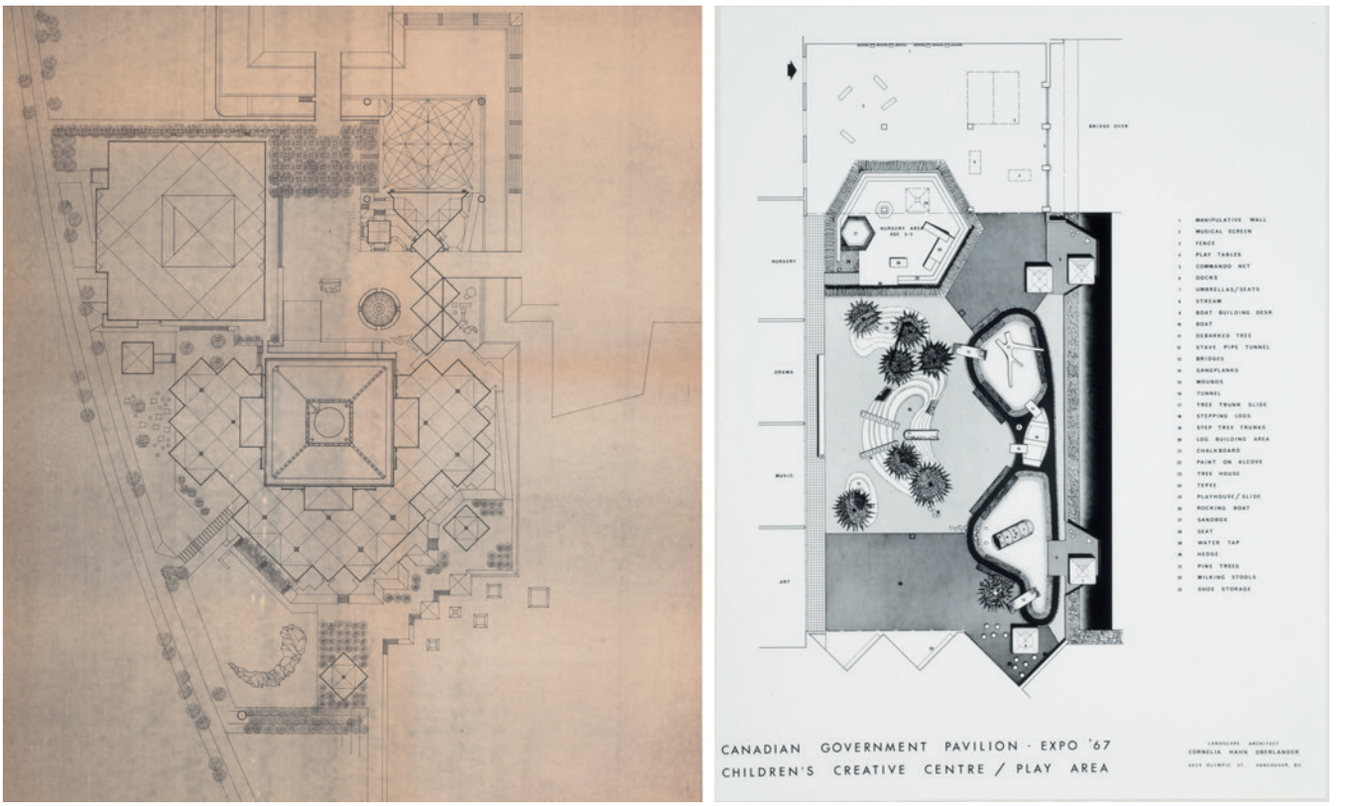
The question was simple, almost naive: what if we put the future in the hands of children? Amid the Cold War, as nations were vying to show their power, technological advancement, and modernity, Canada decided to do something different for the 1967 Montreal World Expo (Expo '67). In contrast to the frenzied push to erect monuments to progress, typical of the space age, the Canadian government opted for a restrained but equally ambitious gesture: a playful-artistic laboratory for imagining the future from the perspective of childhood.

Called the Children's Creative Centre, it was part of the Canadian Government Pavilion. Located on the southern end of the Île Notre-Dame (Fig. 1), an artificial island in the Saint Lawrence River, it was intended to showcase a modern, technologically advanced, and culturally diverse country committed to egalitarian ideals. In keeping with the humanist—although generic—ambitions of the Exhibition's motto,[1] *Man and His World*, the Children's Creative Centre was not simply a nursery, but a purposeful engagement with creative education.

The centre offered workshops in music, theatre, and visual arts, as well as a small and innovative outdoor playground. Designed by the landscape architect Cornelia Hahn Oberlander (1921–2021), the space proposed something that no other[2] national pavilion dared to claim: that playing, exploring, and getting dirty could be as political as building a highway or launching a satellite.

As the culmination of the celebration of the country's centennial, Expo '67 transformed the international perception of Canada and the geography of the city of Montreal. The Île Notre-Dame, created using the earth excavated for the new metro, was built as a physical and symbolic foundation for the event: it was not just an infrastructural gesture, but a material representation of the government's capacity for building the future. Together with the neighbouring Île Sainte-Hélène, it formed a completely new urban system that connected pavilions, themed areas, electric-powered transport networks—like the iconic Minirail—and pedestrian pathways.

In a context of major engineering projects and stratospheric investments,[3] it is surprising that Canada set aside such a prominent place for



2

children's play (Fig. 2). The Children's Creative Centre, located next to the red sphere (People Tree) and facing the giant inverted pyramid of the Government Pavilion (Katimavik[4]), extended the national narrative to include children, highlighting creativity and public education as pillars of an advanced nation. Its philosophy was rooted in a post-war North America that was undergoing profound socio-economic, cultural, and demographic changes, where the rise of modern urban planning, pedagogical innovation, and the baby boom had turned attention towards new child-centred environments.

In this context, Oberlander's work took on major relevance. She was born in Germany and emigrated[5] to the United States, where she was educated at Smith College and then Harvard University, studying landscape architecture under Christopher Tunnard. Immediately after graduating in 1947—as one of the first women to earn a degree in Landscape Architecture from the Graduate School of Design (GSD)—she began her professional career in Philadelphia collaborating with Louis Kahn and Oscar

gesto infraestructural, sino una afirmación material de la capacidad estatal para construir futuro. Junto con la vecina Île Sainte-Hélène, conformó un sistema urbano *ex novo* que articulaba pabellones, zonas temáticas, redes de transporte eléctrico —como su icónico *Minirail*— y circuitos peatonales.

En un escenario de grandes obras de ingeniería e inversiones estratosféricas,[3] sorprende que Canadá reservase un lugar tan prominente al juego infantil (Fig. 2). El Children's Creative Centre, situado junto a la esfera roja (People Tree) y ante la colosal pirámide invertida del pabellón (Katimavik[4]), extendía la narrativa nacional a la niñez, reafirmando creatividad y educación pública como pilares de un país avanzado. Su filosofía se inscribía en una Norteamérica de posguerra atravesada por profundos cambios socioeconómicos, culturales y demográficos y donde el auge de la planificación moderna, la renovación pedagógica y el *baby boom* reorientaron la atención hacia nuevos entornos infantiles.

En este contexto, el trabajo de Oberlander adquirió gran relevancia. Nacida en Alemania y emigrada[5] a Estados Unidos, se formó en Smith College y Harvard, donde estudió paisajismo con Christopher Tunnard. Nada más graduarse, en 1947 —siendo una de las primeras mujeres en obtener el Bachelor of Landscape Architecture en la Graduate School of Design (GSD)—, inició su carrera en Filadelfia colaborando con Louis Kahn y Oscar Stonorov. Tras casarse con el arquitecto-urbanista Peter Oberlander, en 1953, abrió su

2. Izquierda: Planta de situación del Pabellón Federal de Canadá, Expo 67, Montreal, Quebec, 20 de mayo de 1965. Copia reprográfica (87 x 112 cm). Detalle. ARCH401897. Derecha: Planta definitiva del *playground* del Children's Creative Centre, Pabellón Federal de Canadá, Expo 67, 1965–1967. Copia fotostática positivada sobre papel (27 x 20,7 cm). ARCH280295. Cornelia Hahn Oberlander fonds, Centre Canadien d'Architecture. Donación de Cornelia Hahn Oberlander (en adelante CHO fonds, CCA). En el dibujo del pabellón, el recinto del *playground* se sitúa a la derecha del People Tree.

2. Left: Site plan for Canadian Federal Pavilion, Expo '67, Montreal, Quebec, 20 May 1965. Reprographic copy (87 x 112 cm). Detail. ARCH401897. Right: Presentation drawing for Children's Creative Centre Playground, Canadian Federal Pavilion, Expo '67, 1965–1967. Positive photostat print on paper (27 x 20,7 cm). ARCH280295. Cornelia Hahn Oberlander fonds, Centre Canadien d'Architecture. Gift of Cornelia Hahn Oberlander (hereafter CHO fonds, CCA). In the drawing of the pavilion, the complex is situated to the right of the People Tree.

propio estudio en Vancouver. Desafiando un entorno profesional fuertemente masculinizado, fue pionera en vincular ecología y un diseño del paisaje centrado en la infancia y en desafíos socioambientales (Herrington, 2014).

De acuerdo con Polly Hill, educadora y directora del Children's Creative Centre, este proporcionaba un entorno "protegido, cálido y sin apuro" donde niñas y niños podían "jugar, explorar y aprender haciendo a su propio ritmo", en vez de consumir entretenimiento de masas (1967, p. 258). Sus componentes buscaban fomentar imaginación y autoexpresión, y el conjunto de la experiencia perdurar como "inspiración y fuerza estimulante" más allá de la Expo (p. 263).

Aunque el encargo oficial pedía un equipamiento novedoso y desafiante que señalara el camino a los parques infantiles del futuro, Oberlander defendió que este no debía interpretarse como un "diseño abstracto", sino "como parte de la naturaleza", pues "los niños hoy no tienen la oportunidad de sentir [sus] maravillas" (Oberlander, 1965). Recuperaba así una tradición de largo recorrido disciplinar que entendía el *playground* no tanto como un problema de arquitectura sino como un asunto de jardinería y paisaje (Stutzin y Parra-Martínez, 2025). Nutriéndose de precedentes europeos, como los *adventure playgrounds* escandinavos y las iniciativas de Lady Allen of Hurtwood, orquestó una pequeña arcadia cuya "atmósfera tranquila, semejante a un jardín, con suaves colinas, pinos y setos", escribió, "debía desmarcarse deliberadamente de la jungla de hormigón y asfalto del mundo del niño urbano" (Oberlander, 1967, p. 54).

En contraste con la saturación de imaginarios tecno-utópicos que definió la Expo 67, este *playground* emergió como un fragmento de naturaleza en un universo ingenieril: un oasis lúdico que cuestionaba nociones hegemónicas de progreso y buscaba restaurar el vínculo primigenio entre infancia y hábitat natural. Alejado de la seriación característica de muchas plazas de juego norteamericanas, entrelazaba pedagogía, naturaleza y diseño en un modelo alternativo de futuro: radical en sus convicciones y adaptable en sus soluciones.

Oberlander dedicó tres años (1964–1967)[6] a este paisaje infantil, que acabaría revelándose más valioso, satisfactorio y cuidado que muchas de las atracciones adonde acudían los adultos mientras sus hijos jugaban. Su impacto fue tal que el *playground*, concebido inicialmente como un espacio exterior complementario de las aulas del Children's Creative Centre, terminó siendo incluso más utilizado que los propios talleres del centro.[7] Tras la experiencia, Oberlander proyectaría más de "setenta *playgrounds*" (Herrington, 2014, p. 114) y se implicaría en la redacción de guías para su diseño en Canadá.[8]

Ideación y análisis gráfico: el dibujo como archivo

La densidad conceptual de este particular jardín de juegos se hace patente en la amplitud de su fondo documental, custodiado en el Centre Canadien d'Architecture (CCA). Entre los materiales que dan cuenta del desarrollo proyectual destacan dos páginas de un estudio titulado *Children Like…* (Fig. 3). Se trata de un repertorio de preferencias infantiles elaborado a partir de observaciones empíricas sintetizadas en un listado mecanografiado de acciones ("*to climb*", "*to dig*", "*to hide*", etc.) con microfotografías y comentarios manuscritos ("*to improve*", "*perhaps effective?*").

Stonorov. After marrying the architect-urban planner Peter Oberlander in 1953, she opened her own studio in Vancouver. Confronting a heavily male-dominated profession, she was a pioneer in connecting ecology with landscape design focused on children and socio-environmental challenges (Herrington, 2014).

According to Polly Hill, an educator and director of the Children's Creative Centre, Oberlander's play space provided "a protected spot, a warm, unhurried atmosphere", where children could "play, explore and learn by doing at their own pace", instead of consuming mass entertainment (1967, p. 258). The installation aimed to foster imagination and self-expression, and the whole experience remained as "an inspiration and a stimulating force" long after the Expo (p. 263).

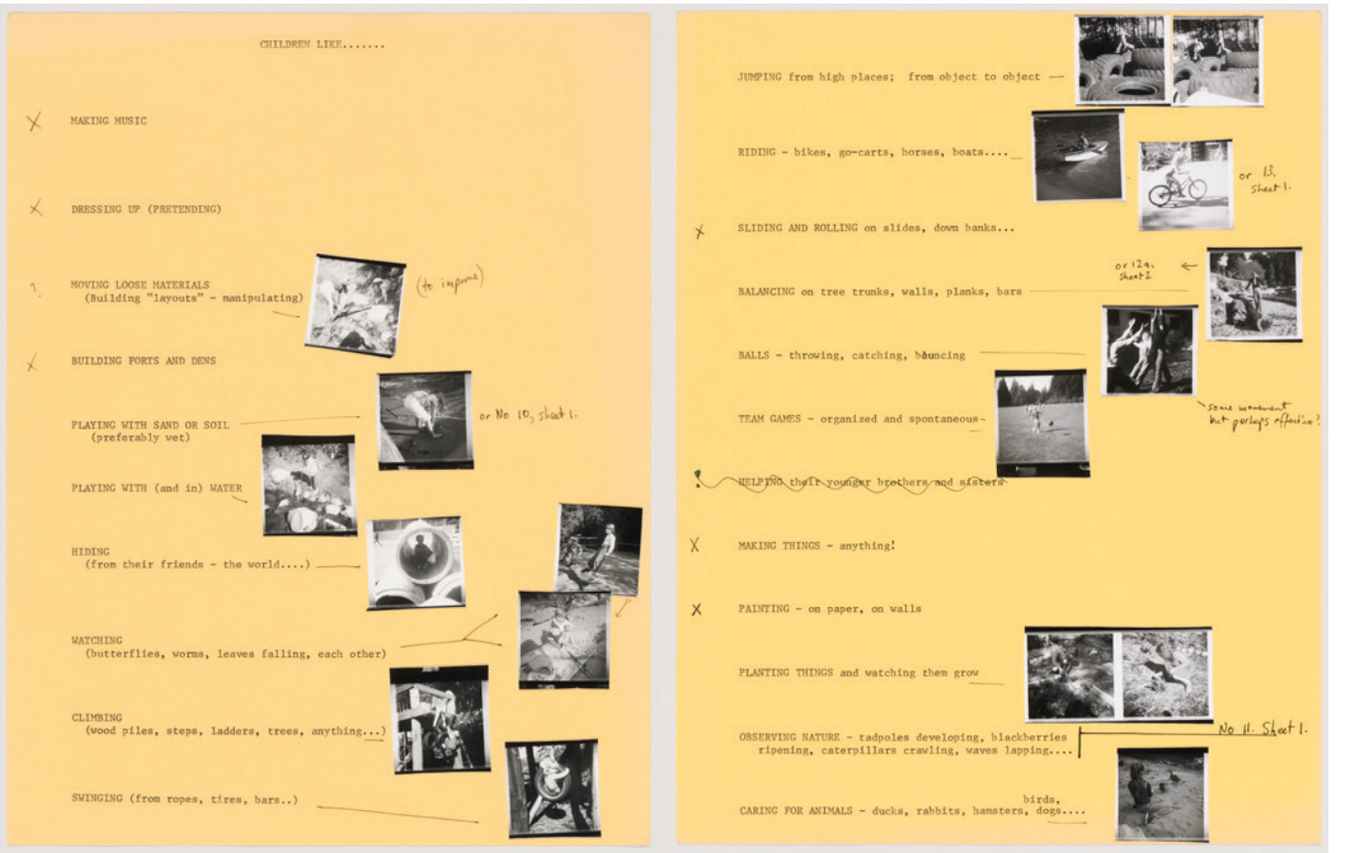
Although the official commission called for innovative and challenging play equipment that would pave the way for the playgrounds of the future, Oberlander argued that it should not be interpreted as a "piece of abstract design", but "as part of nature", since "children today do not get the chance to feel [its] wonders" (Oberlander, 1965). This revived a long-standing disciplinary tradition that understood the playground not as an architectural problem but falling within the scope of gardening and landscape (Stutzin and Parra-Martínez, 2025). Drawing on European precedents, such as Scandinavian "adventure playgrounds" and the initiatives of Lady Allen of Hurtwood, Oberlander designed a small Arcadia where, in her words, "the restful garden—like [the] atmosphere of gentle mounds, pine trees, and hedges" was "purposefully created to contrast with the concrete and asphalt jungle effect of the world of the city child" (Oberlander, 1967, p. 54).

Contrasting with the overload of techno-utopian imaginaries that defined Expo '67, this playground appeared like a fragment of nature amid an engineered universe: an oasis for play that questioned the hegemonic notions of progress and sought to restore the primordial ties between childhood and the natural habitat. Standing in contrast to the standardisation seen in many North American playgrounds, it combined pedagogy, nature, and design in an alternative model for the future based on radical convictions and adaptable solutions.

Oberlander dedicated three years (1964–1967)[6] to this children's landscape, which ended up being more valuable, rewarding, and well cared for than many of the attractions the

3. "Children like..." Lista elaborada en el estudio de actividades de juego y aprendizaje favoritas de la infancia con ilustraciones fotográficas, años sesenta. Mecanoscrito y tinta sobre papel con copias en gelatina de plata (27,8 x 21,6 cm). ARCH280010 y ARCH280011 (CHO fonds, CCA).

3. "*Children like...*" Office-produced list of children's favourite play and learning activities with photographic illustrations, 1960s. Typescript and ink on paper with gelatin silver prints (27,8 x 21,6 cm). ARCH280010 & ARCH280011 (CHO fonds, CCA).



3

adults visited while their children were playing. Its impact was such that the playground, initially envisioned as an outdoor area to complement the classrooms in the Children's Creative Centre, ended up being used more than the centre's workshop spaces.[7] Following this experience, Oberlander designed more than "seventy playgrounds" (Herrington, 2014, p. 114) and became involved in writing guidelines for outdoor play spaces in Canada.[8]

Conception and Graphic Analysis: Drawing as Archive

The conceptual density of this particular playground is clear from the scope of its documentation, held in the archive at the Centre Canadien d'Architecture (CCA). Notable among the materials that describe the design development are two pages of a study called *Children Like…* (Fig. 3). It compiles a collection of children's favourite activities, developed from empirical observations and summed

Su carácter experimental y factura artesanal sustentan una metodología proyectual cercana al *learning by doing*: Oberlander observaba a niñas y niños jugar, anotaba qué les atraía y luego confirmaba intuiciones e ideas. Estas hojas, corregidas y comentadas, lejos de cualquier cientificismo, delatan una mirada atenta. En ellas, la fotografía — medio insustituible para captar la acción espontánea— y los apuntes al margen se entretejen para mostrar qué entornos estimulan realmente a edades tempranas.

Antes de trazar una línea, la autora estableció unos fundamentos nítidos: la infancia disfruta explorando, construyendo, trepando, escondiéndose, manipulando materiales y jugando con agua y arena. Estas preferencias se tradujeron en seis claves programáticas orientadas a promover experiencias hápticas, libertad y contacto con la naturaleza. Sobre esta base, Oberlander elaboró una amplia secuencia de dibujos que hoy permite reconstruir todo el proceso de diseño. Su existencia es excepcional en un género tradicionalmente considerado menor y cobra especial importancia al documentar un trabajo sostenido cuya intensidad y duración contrastan con la escala y la fugacidad del encargo. En esta rareza reside su interés cultural: el dibujo no solo da cuenta del resultado, sino que explicita su lógica socioespacial y pedagógica, así como la sensibilidad paisajística que guía cada tanteo.

En todas las fases, Oberlander pone de manifiesto que el dibujo persigue

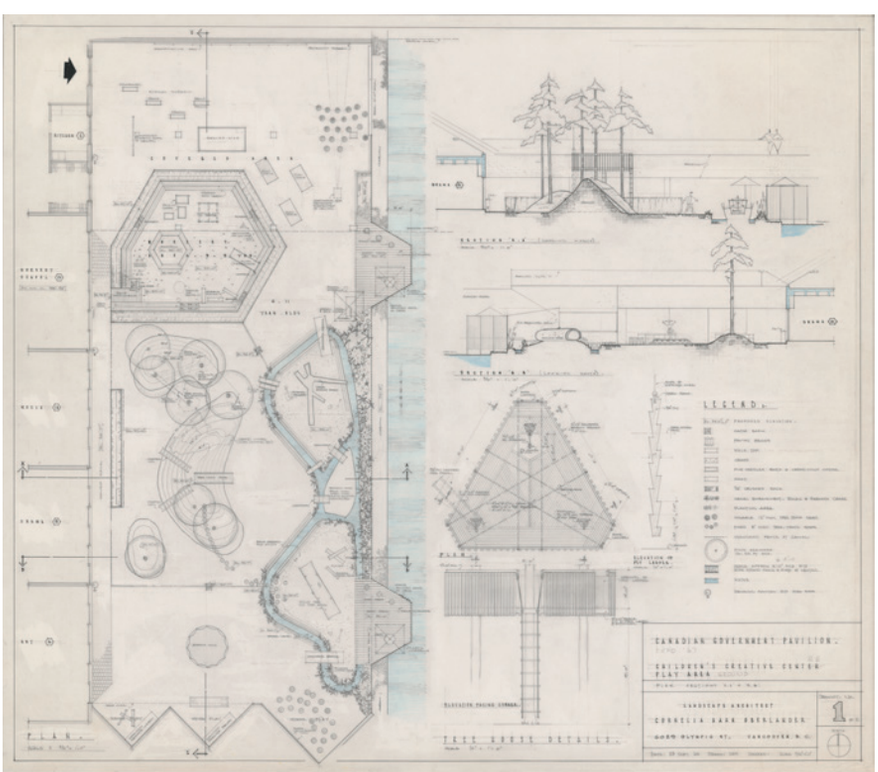
4. Planta, secciones, alzados y detalles del *playground* del Children's Creative Centre, Pabellón Federal de Canadá, Expo 67, 23 de septiembre de 1965. Dibujo a grafito, tinta y lápiz de color sobre papel vegetal (78 x 90 cm). ARCH280455 (CHO fonds, CCA).

4. Plan, sections, elevations, and details for Children's Creative Centre Playground, Canadian Federal Pavilion, Expo '67, 23 September 1965. Drawing in graphite, ink and coloured pencil on translucent paper (78 x 90 cm). ARCH280455 (CHO fonds, CCA).

sugerir un paisaje abierto a múltiples posibilidades de juego y, en función de ese objetivo, define qué se plasma —formas, materiales, recorridos— y cómo se articula su representación —recursos, capas, iteraciones—. Su repertorio gráfico funciona simultáneamente como proyecto y archivo: formula hipótesis de uso y registra las decisiones que organizan materia, cuerpos y tiempos. Para ello, combina bocetos monocromos a mano alzada, croquis a grafito con códigos cromáticos, dibujos a escala, todavía a lápiz (Fig. 4), planos rotulados a tinta sobre papel vegetal (Fig. 2) y series fotográficas. La diversidad de técnicas empleadas apunta, además, a una metodología iterativa y colaborativa con el equipo del pabellón federal canadiense.

Existen, por ejemplo, diazotipos tratados con lápices de color (Fig. 5) donde Oberlander replantea programas, relieves o vegetación sobre versiones previas, de modo que el proceso puede seguirse a través de sus distintas capas, dudas y pormenores (Fig. 6). Los velos cromáticos sobre líneas constructivas descubren ajustes finos y decisiones de última hora: la curvatura del riachuelo, la pendiente de un montículo o la extensión de un arenal. Asimismo, hay secciones transversales que detallan la estratigrafía de taludes y canales, especifican materiales —arena, grava, cantos rodados, troncos, mantillo, drenajes, soportes de cedro, láminas de polietileno, etc.— y definen proporciones. Pese a su finura, estos dibujos (Fig. 7) solo buscaban resolver problemas técnicos de implantación, estabilidad y uso.

Los planos definitivos incorporan siluetas humanas —pequeños en acción, adultos observando— que aportan escala y anticipan apropiaciones del espacio. Su enfoque experimental y su factura manual sostienen una metodología proyectual ligada al "aprender haciendo": Oberlander observa jugar a los niños, anota qué captura su atención y reelabora sus intuiciones e ideas. Estas páginas, anotadas y comentadas, y claramente alejadas de un enfoque científico, revelan una mirada focalizada. La fotografía —insustituible para capturar la acción espontánea— y las notas al margen se entrelazan para mostrar qué entornos son realmente estimulantes para los niños pequeños.



4

up in a typed list of actions ("climbing", "playing with sand", "hiding", etc.) with small photographs and handwritten comments ("to improve", "perhaps effective?").

Its experimental focus and handmade quality support a design methodology with ties to "learning by doing": Oberlander would watch children play, note what captured their attention, and then rework her intuitions and ideas. These pages, annotated and commented, and clearly deviating from a scientific approach, reveal a focused perspective. Photography—an irreplaceable medium for capturing spontaneous action—and margin notes are interwoven to show which environments are truly stimulating for young children.

Before drawing a single line, the author laid down some clear foundations: children enjoy exploring, building, climbing, hiding, making things, and playing with water and sand. These preferences translated into six programmatic tenets aimed at promoting haptic experiences, freedom, and contact with nature. Oberlander then produced an ample sequence of drawings that make it possible for us to reconstruct the entire design process. Their existence is exceptional in a genre traditionally considered minor, and they are especially important as the documentation of an extended working process, where the intensity and the time invested contrast with the small scale and temporary nature of the commission. Their cultural interest lies in their rarity: the drawings do not just show a result; they also reveal a series of socio-spatial and pedagogical logics, as well as the landscape sensitivity that guides each phase of the process.

In all phases, Oberlander makes it clear that the drawing is intended to suggest a landscape open to multiple possibilities of play and, based on that goal, she decides what to depict—forms, materials, circulations—and how to articulate the representation—resources, layers, iterations. Her graphic techniques function as both design and archive at the same time: she formulates hypotheses for use and records the decisions that organise the materials, bodies, and timeframes. To do this, she combines monochrome freehand outlines, pencil sketches with colour codes, scale drawings, also in pencil (Fig. 4), plans labelled in ink on tracing paper (Fig. 2), and series of photographs. The variety of techniques

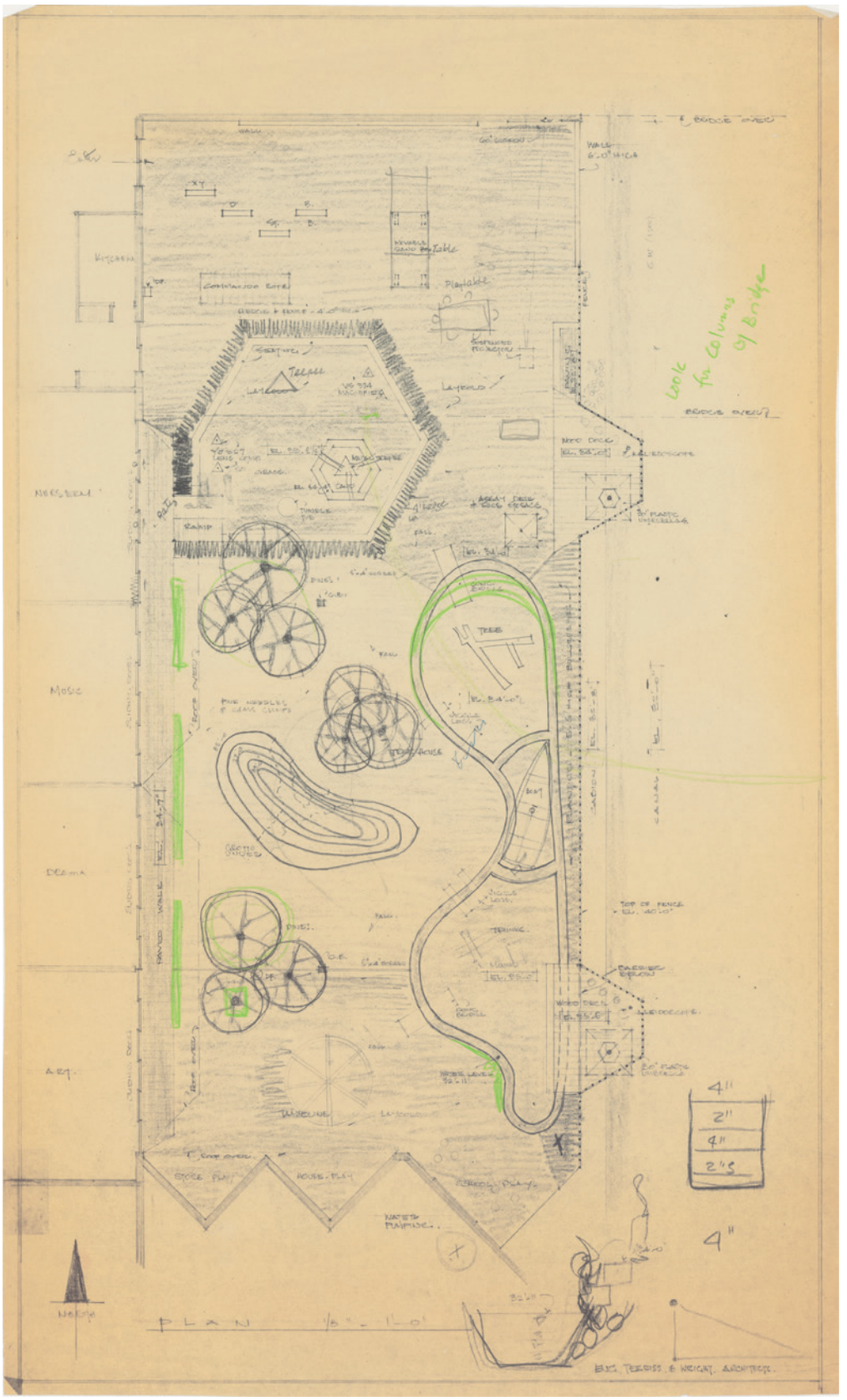
also reveals an iterative methodology in collaboration with the team from the Canadian Government Pavilion.

There are, for example, diazotypes retouched with coloured pencils (Fig. 5), where Oberlander reimagines programmes, topographies, and vegetation atop previous versions, making it possible to trace the process through its different layers, investigations, and details (Fig. 6). The layers of colour over the constructive lines show fine-tuning and last-minute decisions: the curvature of the stream, the slope of a mound, or the size of a sandbox. There are also cross-sections that provide geological details of the terrain and canals, specifying materials—sand, gravel, cobbles, logs, mulch, drainage systems, cedar timbers, polyethylene sheeting, etc.—and defining proportions. Despite their precision, these drawings (Fig. 7) were only intended to address technical issues related to implementation, stability, and use.

The final plans incorporate human silhouettes—children playing, adults watching—to provide scale and anticipate the uses of the space. Oberlander accentuates the figures of the children with touches of colour (yellow or red clothing) to highlight their importance: they bring the place to life and give it meaning. Thus, the drawing acts as a guide, suggesting ways of inhabiting it (Fig. 8). The perspectives show children playing with water, crossing footbridges, and climbing trees, confirming the intent of fostering an immersive experience.

The presence of the child's body contrasts with other, more abstract contemporary representations. Think of the geometric drawings by Aldo van Eyck or the playscape models by Isamu Noguchi; in both cases, these compositions of plastic objects often appear empty, like sculptures waiting to be brought to life. Oberlander, on the other hand, draws girls and boys, emphasising that the design depends on their play. Along similar lines, the photographs of children interacting with the artificial topographies of Paul M. Friedberg reinforce this premise. This is no coincidence: like Friedberg, who was trained in horticulture, Oberlander had studied landscape architecture, a tradition that van Eyck would later pick up.

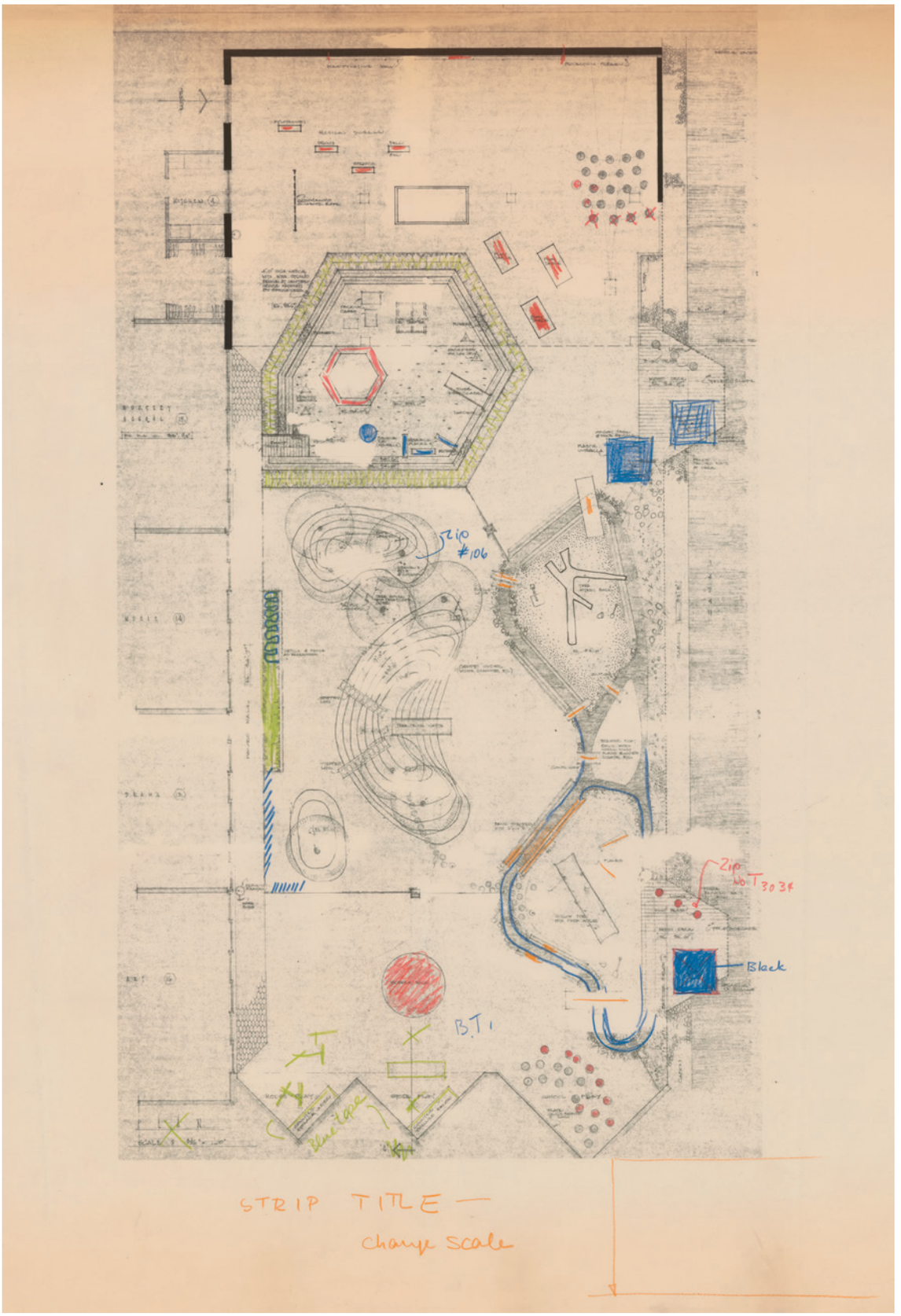
Oberlander relies on a constellation of graphic references that draw from modern landscape architecture with its roots in humanism, which her teacher Christopher Tunnard helped to develop at Harvard. Her perspective drawings



5

5. Planta con anotaciones del *playground* del Children's Creative Centre, 1965–1966. Copia reprográfica con croquis a lápiz de color (59 x 36 cm). Detalle. ARCH401902 (CHO fonds, CCA).
6. Planta con notas y anotaciones del *playground* del Children's Creative Centre, 1965–1966. Copia reprográfica con croquis a lápiz de color y notas a tinta (93 x 103 cm). Detalle. ARCH401907 (CHO fonds, CCA).

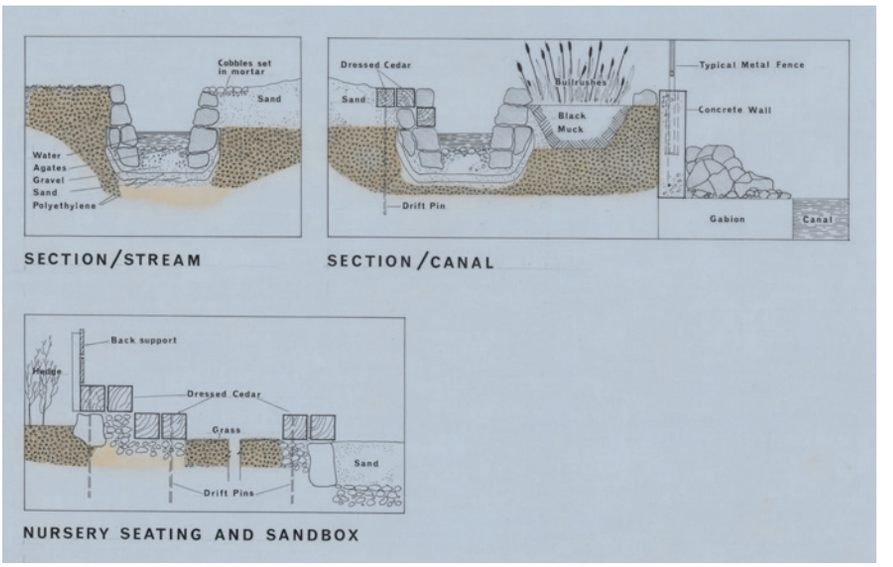
5. Plan with annotations for Children's Creative Centre Playground, 1965–1966. Reprographic copy with sketches in coloured pencil (59 x 36 cm). Detail. ARCH401902 (CHO fonds, CCA).
6. Plan with notes and annotations for Children's Creative Centre Playground, 1965–1966. Reprographic copy with sketches in coloured pencil and notes in ink (93 x 103 cm). Detail. ARCH401907 (CHO fonds, CCA).



also reflect certain influences of the generation that, a decade earlier, had passed through the GSD, particularly the conceptual and methodological renewal promoted by Garrett Eckbo, Dan Kiley, and James Rose, which aimed to break away from the ornamental gardens of the Beaux-Arts legacy. Oberlander shares their understanding of drawing as a proactive and critical tool. As in many landscape drawings from the thirties and forties, she uses an easy line, with a calligraphic and economical style, that suggests atmospheres without losing analytical detail: the vegetation appears as a synthesis of figuration and abstraction, the composition is open and asymmetrical, and the white—or solid-colour background—of the paper actively participates in the construction of the scene. But this quality is not limited to the evocation of landscape architecture. In her more constructive drawings—treehouses, walkways, slides, or play structures—there is a clear affinity with Friedberg, particularly the descriptive and material logic of his *Handcrafted Playgrounds*. Here, the drawings become almost instructive: they not only represent a design, but also demonstrate its assembly, its use, and how it interacts with the body. In that sense, the playground for Expo '67 is drawn simultaneously as a landscape and as a process, not just as a form. It is approached with technical precision, but without rigidity, with analytical rigour, but also with a pedagogical approach, a tactile orientation focused on children's experience.

For the design in Montreal, Oberlander's sequence of sketches, plans, sections, perspectives, and photographs—in addition to attesting to the intensity of the work—demonstrate the creation of a "tiny world,"[9] practically disconnected from the outside. While in the general plans for the Canadian pavilion, the play area appears as an empty space and a series of generic play structures (Fig. 2), Oberlander's drawings omit those surroundings: a few concise lines in the left margin indicate the workshops of the Children's Creative Centre and, on the opposite side, suggest the adjacent canal.

Designed as an island within the Île Notre-Dame, the playground was also given the unusual and necessary role of a stage. Because it was sunken beneath the entrances, both the architectural decisions (mainly the circulations via elevated walkways) and the technical solutions, including the reflective



7



8

pacio. Oberlander acentúa las figuras infantiles con toques de color (ropa amarilla o roja) para subrayar su protagonismo: son quienes activan el lugar y le dan sentido. Así, el dibujo actúa como guía, proponiendo modos de habitarlo (Fig. 8). Las perspectivas muestran criaturas jugando con el agua, cruzando pasarelas o encaramándose a los árboles, confirmando su intención de propiciar una experiencia inmersiva.

7. Secciones del arroyo, canal, zona de asientos de la guardería y arenero del *playground* del Children's Creative Centre, 1967. Dibujo a tinta, grafito y transferencia en seco sobre tela de calco de lino (104 x 82 cm). Detalle. ARCH280458 (CHO fonds, CCA).
8. Vista en perspectiva desde el límite sur del *playground* del Children's Creative Centre, 1967 o anterior. Transferencia en seco sobre serigrafía (90,5 x 113,5 cm). ARCH252723 (CHO fonds, CCA).

7. Sections for stream, canal, nursery seating, and sandbox for Children's Creative Centre Playground, 1967. Drawing in ink, graphite and dry transfer on linen (104 x 82 cm). Detail. ARCH280458 (CHO fonds, CCA).
8. Perspective view for Children's Creative Centre Playground, 1967 or before. Dry transfer on screenprint (90,5 x 113,5 cm). ARCH252723 (CHO fonds, CCA).

La presencia del cuerpo infantil contrasta con otras representaciones contemporáneas más abstractas. Piénsese en los dibujos geométricos de Aldo van Eyck o en las maquetas de *playscapes* de Isamu Noguchi; en ambos casos, esas composiciones de objetos plásticos suelen aparecer vacías, como esculturas en espera de vida. Oberlander, en cambio, dibuja con niñas y niños, remarcando que el diseño requiere de su acción lúdica. En esa misma línea, las fotografías de la infancia interactuando con las topografías artificiales de Paul M. Friedberg refuerzan esta premisa. Y no es casual: como Friedberg, formado en horticultura, Oberlander procedía de la arquitectura del paisaje, tradición a la que van Eyck llegaría más tarde.

En ella converge una constelación de referencias gráficas que puede situarse en la estela del paisajismo moderno de raíz humanista que su maestro Christopher Tunnard contribuyó a formular en Harvard. Sus perspectivas recogen también influencias de la generación que, una década antes, había pasado por la GSD, en particular de la renovación conceptual y metodológica impulsada por Garrett Eckbo, Dan Kiley y James Rose para superar los jardines ornamentales del legado Beaux-Arts. Oberlander comparte con ellos un entendimiento del dibujo como herramienta propositiva y crítica. Como en muchas representaciones paisajísticas de los años treinta y cuarenta, despliega una línea suelta, caligráfica y económica, capaz de sugerir atmósferas sin renunciar al análisis: la vegetación se representa mediante una síntesis entre figuración y abstracción, la composición es abierta y asimétrica, y el blanco —o color de fondo— del papel participa activamente en la construcción de la escena. Pero esta cualidad no se agota en la evocación paisajística. En sus dibujos más constructivos —casitas en los árboles, pasarelas, toboganes o estructuras de juego— emerge una clara afinidad con Friedberg, en particular con la lógica descriptiva y material de sus *Handcrafted Playgrounds*. Aquí el dibujo adquiere un carácter casi instructivo: no solo representa un diseño, sino que hace legibles su montaje, uso y apropiación corporal. Por ello, el *playground* de la Expo 67 se dibuja simultáneamente como paisaje y como proceso, no solo como forma. Se aborda con precisión técnica, pero sin dureza; con rigor analítico, pero también con una orientación pedagógica, táctil y volcada en la experiencia infantil.

En Montreal, su secuencia de bocetos, plantas, secciones, perspectivas y fotografías —además de ratificar la intensidad del trabajo realizado— evidencia la creación de un "mundo diminuto",[9] prácticamente desvinculado del exterior. Mientras en las plantas generales del pabellón canadiense el área del *playground* apenas figura como un vacío con algunos juegos genéricos (Fig. 2), los dibujos de Oberlander prescinden de ese entorno: solo unas escuetas marcas en el margen izquierdo señalan los talleres del Children's Creative Centre y, en el opuesto, se insinúa el canal adyacente.

Planteado como una isla dentro de l'Île Notre-Dame, el *playground* asumía además una inusitada y necesaria vocación escénica. Al estar hundido respecto de los accesos, tanto las decisiones arquitectónicas —principalmente la circulación por pasos elevados— como las soluciones técnicas —entre ellas, los vidrios reflectantes que lo separaban de los talleres del centro— garantizaban la posibilidad de presenciar el juego desde la distancia o con la mayor discreción. Como espectadores de un hábitat que no es el propio

glass that separated it from the classrooms, guaranteed the possibility of watching the children play from a distance or very discretely. Like spectators viewing a foreign habitat—in a spatial layout similar to the moats in a zoo, where visitors occupy a privileged position (Fig. 9)—from this vantage point, mothers, fathers, and teachers could "observe without disturbing" (Hill, 1967, p. 259) the children's behaviour. The strategy was twofold: to demonstrate the innovative nature of the teaching model—a message that the public would understand through their play—and to protect children's autonomy, giving them a world of their own, visible but not invaded. This desire for separation and, at the same time, exhibition aligned with the empirical aspect of the playground: designed as a pedagogical test bed, its success was dependent on the transparency of the experiment; it needed to be observable and enjoyable in a kind of collaborative, informal, and pioneering evaluation.

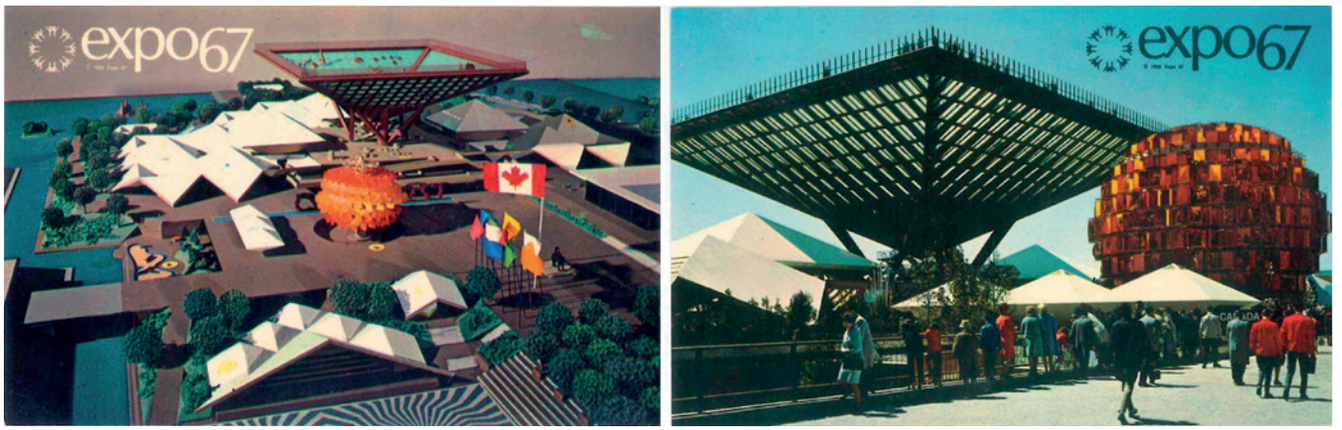
In graphic terms, the construction of this separate world is indicated by two striking absences: orientation and scale, which are only noted in certain plans, such as the site plan. This lets us infer that the drawings always situate the north at the top edge, with the canal to the east and the workshops to the west, to ensure sunlight during the months that the expo was open (April–October). This decision not to "position" the project in relation to its surroundings, and to prioritise scale, well-being, and the protection of children over the monumentality of the event, constitutes an eloquent way of "situating" it (Haraway, 1988): like silence in a conversation, Oberlander turns down the noise so that the essential can be perceived. It is a subtle gesture of graphic resistance against the technocratic discourse of the "outside".

Consequently, the representations lack elevation levels, and the objects, which are not typified or standardised, are not provided with measurements, since everything was purpose built. The sizes can only be deduced from the children: their bodies calibrate the dimensions, and their imaginations make things useful—or, according to the logic of their conventional function, useless—in a play of scales that, unintentionally, evokes the universe of Lewis Carroll.

Just one drawing, the panoramic view from the southern end (Fig. 8), filled with children

9. Postales oficiales de la Expo 67. Maqueta de los pabellones canadienses donde se puede apreciar el *playground* del Children's Creative Centre (izquierda) y vista de la explanada de la Expo con personas observando el foso del *playground* (Colección de Nicolás Stutzin).

9. Official postcards of Expo '67. Model of the Canadian pavilions showing the play area at the Children's Creative Centre (left) and view of the Expo esplanade with people looking over the sunken play (Collection of Nicolas Stutzin).



9

playing, offers a glimpse of the actual size of the installation. When compared with historical photographs and films (Beaudet, 1967, 14:58-16:00), we find that the illustration enlarges the space so it can encompass a full catalogue of activities. This is another graphic resource: the perspective expands the reality to show, in a single glance, the wide variety of options for play.

Stripped of context, with no measurements or orientation, the drawings prefigure an "other space" (Foucault, 1984), removed from its surroundings and meticulously designed. Situating the playground at a sunken level generated a completely enclosed environment: to the north, it was limited by an interactive "manipulative wall" that included an op-art puzzle, devices to create colour effects, optical illusions, and a cinema screen; to the east, a railing protected it from the canal; to the south, a fragmented wall offered a space for storing play materials; and, to the west, there were the workshop classrooms. This organisation made it possible to monitor the access points and create a safe, subtly permeable atmosphere with varying degrees of freedom.

Rather than distributing the space, Oberlander proposed a gradient of care. She designed a supervision area under a single roof structure and, next to it, at the north end, a nursery area for the youngest children (3–5 years old). Enclosed within a hexagon bordered by hedges, this mini-playground included a sandbox, slide, seesaw, seats, and a water tap, all on the scale of a pre-schooler. The rest of the space was intended for older children (6–11 years old). The central area contained the landscape

—en una espacialidad análoga a la que generan los fosos de un zoo, donde el visitante ocupa una posición privilegiada (Fig. 9)—, madres, padres y educadores podían, desde esta configuración de miradores, "contemplar sin interrumpir" (Hill, 1967, p. 259) el comportamiento de niñas y niños. La estrategia era doble: hacer legible lo innovador del modelo didáctico —mensaje que el público comprendía a través del juego— y salvaguardar la autonomía infantil, habilitando un mundo propio, visible pero no invadido. Esta voluntad de aislar y, a la vez, exhibir se alineaba con la dimensión empírica del *playground*: concebido como ensayo pedagógico, su éxito exigía la transparencia del experimento, observable y disfrutable en una suerte de evaluación colaborativa, informal y pionera.

Gráficamente, la construcción de este mundo propio se refuerza con dos ausencias llamativas: orientación y escala, solo indicados en algunos planos, como los de situación. De ellos se infiere que los dibujos sitúan siempre el norte en el borde superior, con el canal al este y los talleres al oeste, para asegurar el soleamiento durante los meses que duró la exposición (abril–octubre). Esta decisión de 'no posicionar' el proyecto respecto del entorno, y de priorizar la escala, el bienestar y la protección de la infancia frente a la monumentalidad del evento, constituye una elocuente forma de "situarse" (Haraway, 1988): como el silencio en una conversación, Oberlander acalla el ruido para escuchar lo esencial. Es un gesto sutil de resistencia gráfica ante el discurso tecnocrático del 'afuera'.

En coherencia, las representaciones carecen de cotas y los objetos, al no estar tipificados ni estandarizados, tampoco ofrecen referencias métricas, pues todo fue construido exprofeso. La magnitud debe deducirse a partir del niño: su corporalidad calibra las dimensiones y su imaginación vuelve útiles —o, desde la lógica de su función convencional, inservibles— las cosas, en un juego de escalas que evoca, sin pretenderlo, el universo de Lewis Carroll.

Solo una lámina sintética, la panorámica desde el extremo sur (Fig. 8), rebosante de juego infantil, deja entrever el tamaño real de la instalación. Al confrontarla con fotografías y filmaciones históricas (Beaudet, 1967, 14:58–16:00), se advierte que la ilustración dilata el espacio para brindar un autén-

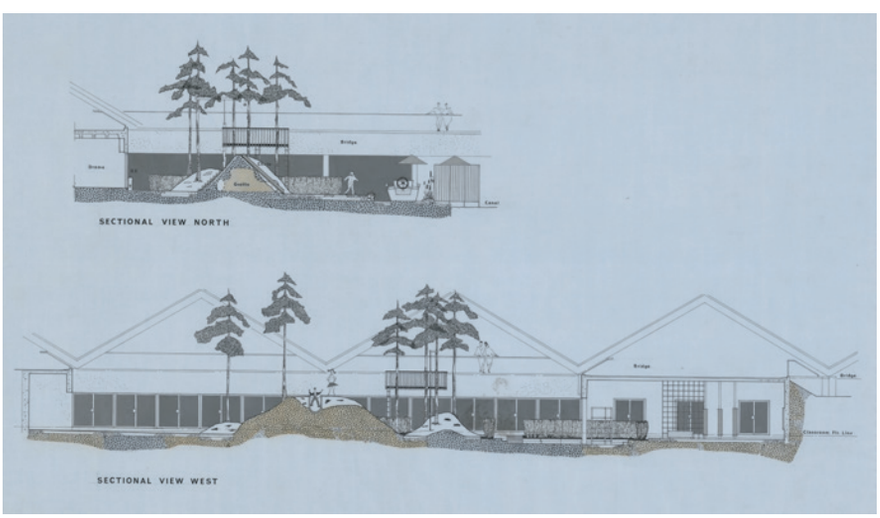
10. Secciones norte y oeste del *playground* del Children's Creative Centre, 1967. Dibujo a tinta, grafito, transferencia en seco y aplique gráfico sobre tela de calco de lino (58,1 x 81,6 cm). Detalle. ARCH280461 (CHO fonds, CCA).

10. North and west sections for Children's Creative Centre Playground, 1967. Drawing in ink, graphite, dry transfer and graphic appliqué on drafting cloth (58,1 x 81,6 cm). Detail. ARCH280461 (CHO fonds, CCA).

tico catálogo de actividades. Se trata de otro recurso gráfico: la perspectiva ensancha la realidad para hacer comprensible, de un vistazo, la diversidad de la oferta lúdica.

Desprovistos de contexto, sin medidas ni orientación, los dibujos prefiguran un "espacio otro" (Foucault, 1984), sustraído de su entorno y meticulosamente diseñado. Al instalarse en un nivel inferior, se creaba un ámbito completamente cerrado: al norte, por un "muro manipulable" e interactivo que integraba un rompecabezas *op-art*, dispositivos para efectos cromáticos, ilusiones ópticas y una pantalla de cine; al este, por una barandilla que lo resguardaba del canal; al sur, por una pared quebrada que facilitaba el acopio de materiales de juego; y, al oeste, por las aulas de los talleres. Esta organización permitía controlar accesos y generar una atmósfera segura, sutilmente permeable y con diversos márgenes de libertad.

Más que distribuir el espacio, Oberlander diseñó un gradiente de cuidados. Bajo cubierta ubicó un puesto de supervisión y, junto a él, en el extremo norte, un recinto de guardería para los más pequeños (3–5 años). Inscrito en un hexágono delimitado por setos, este mini-*playground* incluía arenero, tobogán, subibaja, asientos y un grifo, todo a escala preescolar. El resto del espacio se destinaba a niñas y niños de mayor edad (6–11 años). En la zona central se desplegaba el programa paisajístico, de carácter naturalista. Tres colinas plantadas con pinos proponían retos físicos (Fig. 10): un túnel perforaba la mayor; otra incorporaba un tobogán tallado; y una casita de madera coronaba la tercera. Al este, un arroyo artificial originaba dos islas, accesibles por puentes curvos, tubos o pasarelas inestables, todo dispuesto para la aventura; en su centro flotaba una barca-balancín más sobria que en los dibujos iniciales, y el agua, poco profunda, invitaba a chapotear o saltar su cauce. Entre los embarcaderos del límite oriental, algunos parterres suavizaban la transición con el canal y evitaban la monotonía de una valla. En el perímetro sur, contigua a un aula interior, un área de construcción sobre pavimento —sin césped, para soportar el trasiego— proporcionaba tablones,



10

programme, with a naturalistic character. Three hills, planted with pine trees, offered physical challenges (Fig. 10): a tunnel passed through the largest one; a slide was carved into another; and a small wooden house sat atop the third. To the east, an artificial stream created two islands, accessible by winding walkways, tubes, or wobble bridges, all laid out for adventure; in the centre was a rocking boat, plainer than in the initial drawings, and the shallow water invited children to splash around or jump over the canal. Between the piers on the east side, a series of flowerbeds softened the transition to the canal, an alternative to the monotony of fencing. Along the southern perimeter, adjacent to an indoor classroom, a paved construction area—with no grass, because of the heavy foot traffic—was equipped with slats of wood, blocks, toy tools, paint, and even a blackboard. The area functioned as a sandbox where children could dig, build temporary structures, and let their architectural imagination run wild as miniature "master builders".

The meticulousness of the drawing shows the extent to which every detail is intended to turn the children's preferences which Oberlander had studied into stimuli. In her correspondence[10] and programmatic writings, she justified, among other aspects, the need for mounds of sand and moving water, in a canal wide enough to pull a boat or play at sailing; controlled challenges like balancing on logs, walking across wobble bridges, climbing up to a tree house, or sliding down a plank slide; shelters and secret hiding places; materials the children could manipulate to "build whatever they like" (Oberlander, 1965); and the introduction of play into a living landscape of native pines and shrubs which, in addition to offering shade, textures, and forest smells, aimed to spark curiosity and incite a respect for nature. While the drawings and photographs confirm that everything was designed from a child's perspective, the archive also shows a genuinely iterative process: from the initial intuition and photographic outlines to the research and graphic development, and back to photographs to confirm the hypotheses of use that were tested and formalised in the drawings (Fig. 11).

On the one hand, the snapshots of the occupied playground not only corroborate the correspondence between the drawings and the final result, but also the effectiveness of a landscape model based on a unique modern synthesis, in which Oberlander combined



11

natural figuration and abstract order to prioritise children's experiences over traditional playground structures: climbing, jumping, getting wet, and getting dirty become an authentic expression of freedom. This approach contrasts with other modern playground traditions based on industrialised, geometric objects and it anticipates the current tendency towards more natural, participatory playscapes. On the other hand, the photographs highlight the space's autonomy from the grounds of the Expo: the immediate surroundings dominate the frame, with no references to neighbouring pavilions or the bustle of the exposition. The images tell the story of a space governed by dynamics that do not correspond to the logic of spectacle. Instead of showcasing technology or national progress, the playground embraces spontaneity and a subjective exploration of the environment. The natural and artificial structures are not aligned with the official message: they evoke experiences that cannot be reduced to the demonstrative logic of the exposition, and they give precedence to the territories of childhood. In that sense, beyond documenting scenes of play, the photographs reinforce the idea that this was an enclave within Expo '67, with its own spaces and times, materials and energies, rules and values.

Hardly negotiating with the adult world at all—beyond the permeable edges and the access points—the playground generated a self-referential imaginary with the potential for replication in other places and at different scales. This functional isolation established a heterotopia in which each element, living or inert, encouraged free play, sparked children's creativity, and supported affective and multisensory learning. In that sense, it is paradoxical—and poetic—that, at the heart of a Universal Exposition dedicated to *Man and His World*, Oberlander designed a microcosm, like a set of Russian nesting dolls,

bloques, herramientas de juguete, pintura e incluso una pizarra. Esta zona funcionaba como un *sandbox* donde excavar, levantar estructuras efímeras y dar rienda suelta a la imaginación arquitectónica de estos pequeños 'maestros de obra'.

La minuciosidad del dibujo muestra hasta qué punto cada detalle convierte en estímulos las preferencias infantiles estudiadas por Oberlander. En su correspondencia[10] y escritos programáticos, justificaba, entre otros aspectos, la conveniencia de: montículos de arena y agua en movimiento, en un canal lo bastante ancho para arrastrar una barca o jugar a navegar; desafíos controlados como equilibrarse sobre troncos, atravesar pasos inseguros, subir a la casita del árbol o descender por un tobogán de tablones; refugios y escondites secretos; materiales manipulables para "construir lo que quieran" (Oberlander, 1965); y la inserción del juego en un paisaje vivo de pinos y arbustos nativos que, además de ofrecer sombra, texturas y olores forestales, buscaba despertar curiosidad y respeto por la naturaleza. Si dibujos y fotografías confirman que todo se diseñó desde la perspectiva infantil, el archivo acredita, además, un método genuinamente iterativo: de la intuición inicial y el apunte fotográfico a la indagación y el desarrollo gráficos para volver a la fotografía, que ratifica las hipótesis de uso ensayadas y formalizadas en el dibujo (Fig. 11).

Por una parte, las instantáneas del *playground* ocupado no solo corroboran la fidelidad entre lo dibujado y lo ejecutado, sino también la eficacia de un modelo de paisaje donde, desde una personal síntesis moderna, Oberlander conjuga figuración natural y orden abstracto para anteponer la vivencia infantil al mobiliario de juegos: trepar, saltar, mojarse y ensuciarse como auténtica expresión de libertad. Este enfoque contrasta con otras tradiciones modernas de *playgrounds* basados en objetos geométricos e industrializados y anticipa la tendencia actual hacia *playscapes* más naturales y participativos. Por otra, las fotografías subrayan su autonomía respecto del recinto ferial: el entorno inmediato domina el encuadre, sin referencias a pabellones vecinos ni al bullicio de la exposición. Así, las imágenes narran un espacio regido por dinámicas distintas a las del espectáculo. En lugar de exhibir tecnología o progreso nacional, el *playground* acoge la espontaneidad y la exploración subjetiva del medio. Las estructuras naturales y artificiales no se alinean con el mensaje oficial: suscitan experiencias irreductibles a la lógica demostrativa del evento y otorgan prioridad a los territorios de la infancia. En este sentido, las fotografías, más allá de documentar escenas de juego, refuerzan la idea

11. Composición con fotografías de niñas y niños jugando en el *playground* del Children's Creative Centre, Pabellón Federal de Canadá, Expo 67, Montreal, 1967. Copias en gelatina de plata. ARCH280290, ARCH281527, ARCH280292, ARCH281526, ARCH280777, ARCH280293 & ARCH280291 (CHO fonds, CCA).

11. Composition with views of children playing at Children's Creative Centre Playground, Canadian Federal Pavilion, Expo '67, Montreal, 1967. Gelatin silver prints. ARCH280290, ARCH281527, ARCH280292, ARCH281526, ARCH280777, ARCH280293 & ARCH280291 (CHO fonds, CCA).

de que, dentro de la Expo 67, este fue un enclave con espacios y tiempos, materias y energías, reglas y valores propios.

Sin apenas negociar con el mundo adulto —más allá de la porosidad de sus bordes y accesos—, el *playground* forjó un imaginario autorreferencial, transferible a otros lugares y escalas. Ese aislamiento operativo instauró una heterotopía donde cada elemento, vivo o inerte, alentaba el juego libre, catalizaba la creatividad infantil y sostenía un aprendizaje afectivo y multisensorial. Por eso resulta paradójico —y poético— que, en el corazón de una Exposición Universal consagrada al *Hombre y su mundo*, Oberlander diseñara, como en un juego de *matrioskas*, un microcosmos donde la infancia ocupaba, real y metafóricamente, el centro.

Una lectura ecofeminista: el dibujo como cuidado

El valor proyectual, constructivo y narrativo de los documentos estudiados nace de un diálogo permanente entre intuición artística, resolución técnica y compromiso pedagógico. En consecuencia, el lenguaje del proyecto responde a sus principios éticos y estéticos: ensaya opciones y cuenta una historia donde paisaje e infancia se dan la mano. Como se ha desgranado, la colección del CCA reúne, al menos, tres registros gráficos vinculados por la atención al detalle y la claridad de sus propósitos. Primero, croquis a lápiz, densos en anotaciones, cuyo color delata tanteos casi obsesivos en cuestiones en apariencia nimias (Figs. 5 y 6). Luego, planos delineados con esmero, con exhaustivas leyendas y tramas en grises y ocres. Por último, láminas pensadas para difundir la propuesta, con fondo marrón y trazo blanco (Fig. 12), que limitan el color a árboles y setos (verdes), flores (amarillas), agua (gris) y elementos puntuales como sombrillas (naranjas) o altavoces (rojos). Mientras en planta se enfatizan ciertos objetos significativos —cubos y palas, tablones, un proyector cinematográfico, etc.—, en perspectiva se usan tonos vivos para destacar a niñas y niños, cuya presencia contagia las escenas de optimismo. Así, el dibujo no solo investiga, define y comunica la propuesta, sino que también teje vínculos entre los mundos que sostienen la vida infantil.

Existe una planta híbrida, un plano de paisaje (Fig. 13) que, participando de este énfasis vitalista, condensa las tres condiciones apuntadas —la rapidez del croquis, la exactitud del plano y la viveza de la ilustración— y cuya paleta, basada en colores primarios y contrastados, refuerza esta síntesis al activar una gramática visual cercana a tradiciones pedagógicas, como la de Friedrich Fröbel, que asociaron figuras geométricas simples y cromatismos intensos con el juego, la atención y el aprendizaje infantil. Precisamente, desde esta apelación a la dimensión lúdica y didáctica de la abstracción, Oberlander tiende el puente reclamado por pensadoras feministas como Luce Irigaray (Rawes, 2007), cuya crítica al dibujo arquitectónico reparó en sus limitaciones para representar espacios vivenciales. Aquí las estrategias gráficas de la autora disuelven la jerarquía entre naturaleza y artefacto, abrazan la alteridad, integran lo orgánico con lo construido y desvelan la multiplicidad de capas —sociales, sensoriales, ecológicas— implicadas en la experiencia emocional del espacio.

Evitando cualquier prescripción espacial u objetual, el *playground* se convirtió en un lugar donde la infancia ocupaba, literal y metafóricamente, el centro.

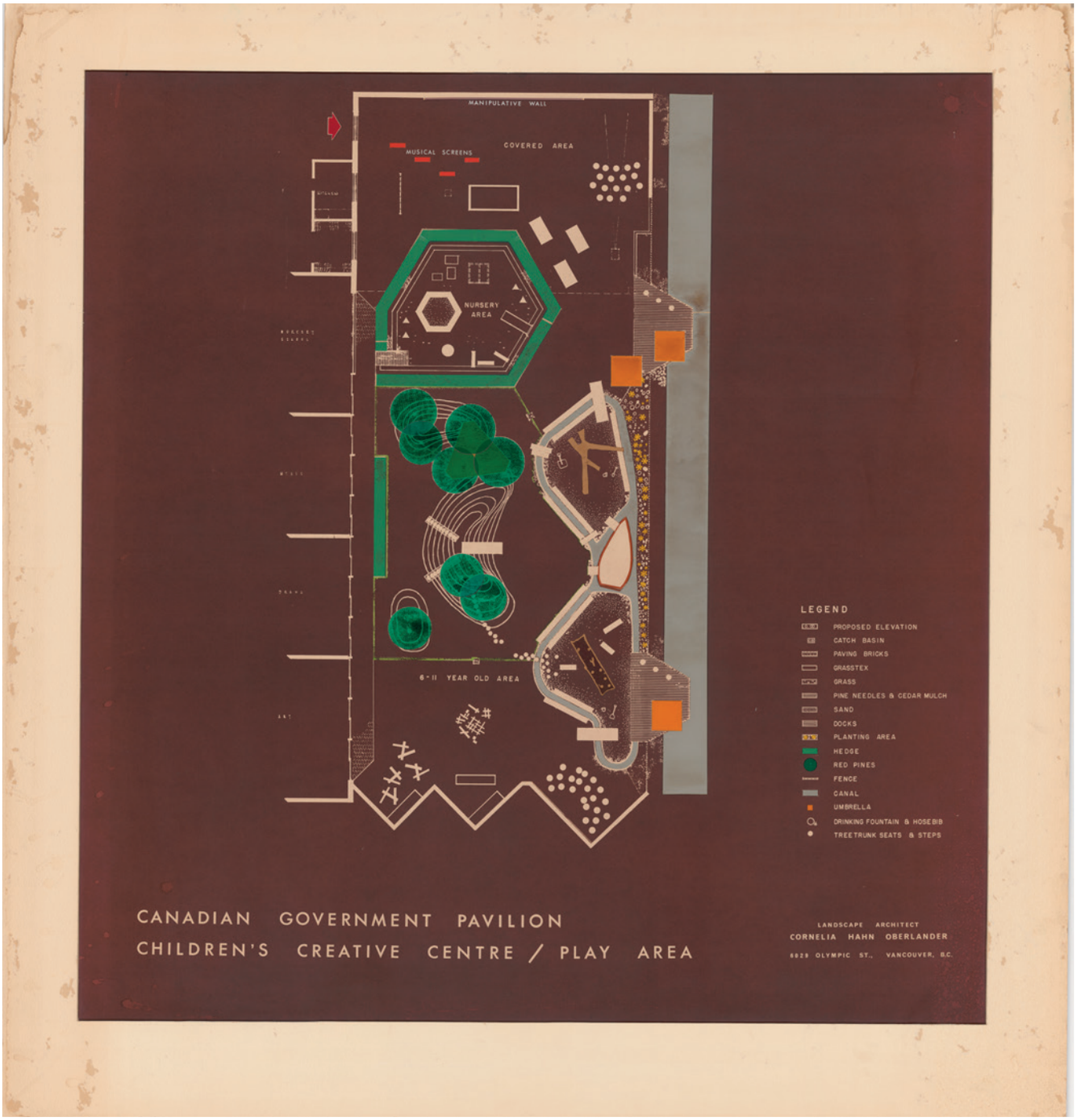
An Ecofeminist Reading: Drawing as Care

The value of these documents in terms of design, construction, and narrative emerges from an ongoing dialogue between artistic intuition, technical resolution, and pedagogical commitment. Thus, the language of the project is a response to its ethical and aesthetic principles: it explores options and tells a story where landscape and childhood go hand in hand. As we detailed earlier, the archive at the CCA contains at least three types of graphic records that are similar in their attention to detail and clarity of purpose. First, pencil sketches, filled with annotations, with colours that show an almost obsessive examination of seemingly trivial questions (Figs. 5 & 6). Then, carefully drawn plans, with detailed legends and shading in greys and ochres. Finally, illustrations designed to communicate the design, with a brown background and white lines (Fig. 12), where colour is limited to trees and hedges (green), flowers (yellow), water (grey), and specific elements such as umbrellas (orange) and loudspeakers (red). While certain significant objects are emphasised in the plans—buckets and shovels, wooden planks, a film projector, etc.—bright colours are used in the perspective drawings to highlight the figures of children, whose presence fills the scenes with optimism. Thus, the drawings not only investigate, define, and communicate the proposal, but also forge connections between the worlds that sustain children's lives.

There is a hybrid drawing (Fig. 13) which, sharing this vitalistic spirit, combines all three of the types cited above: the speed of the sketch, the accuracy of the plan, and the liveliness of the illustration. The colour palette of this landscape plan, made up of contrasting primary colours, reinforces this synthesis by activating a visual grammar with ties to pedagogical traditions like that of Friedrich Fröbel, who associated simple geometric figures and intense colours with play, attention, and children's learning. By drawing on the playful and didactic dimension of abstraction, Oberlander bridges the gap identified by feminist thinkers such as Luce Irigaray (Rawes, 2007), whose criticism of architectural drawing noted its limitations in

representing lived spaces. Here, the author's graphic strategies dissolve the hierarchy between nature and artefact; they embrace otherness, integrate organic elements with the built environment, and reveal the many layers—social, sensory, ecological—involved in the emotional experience of space.

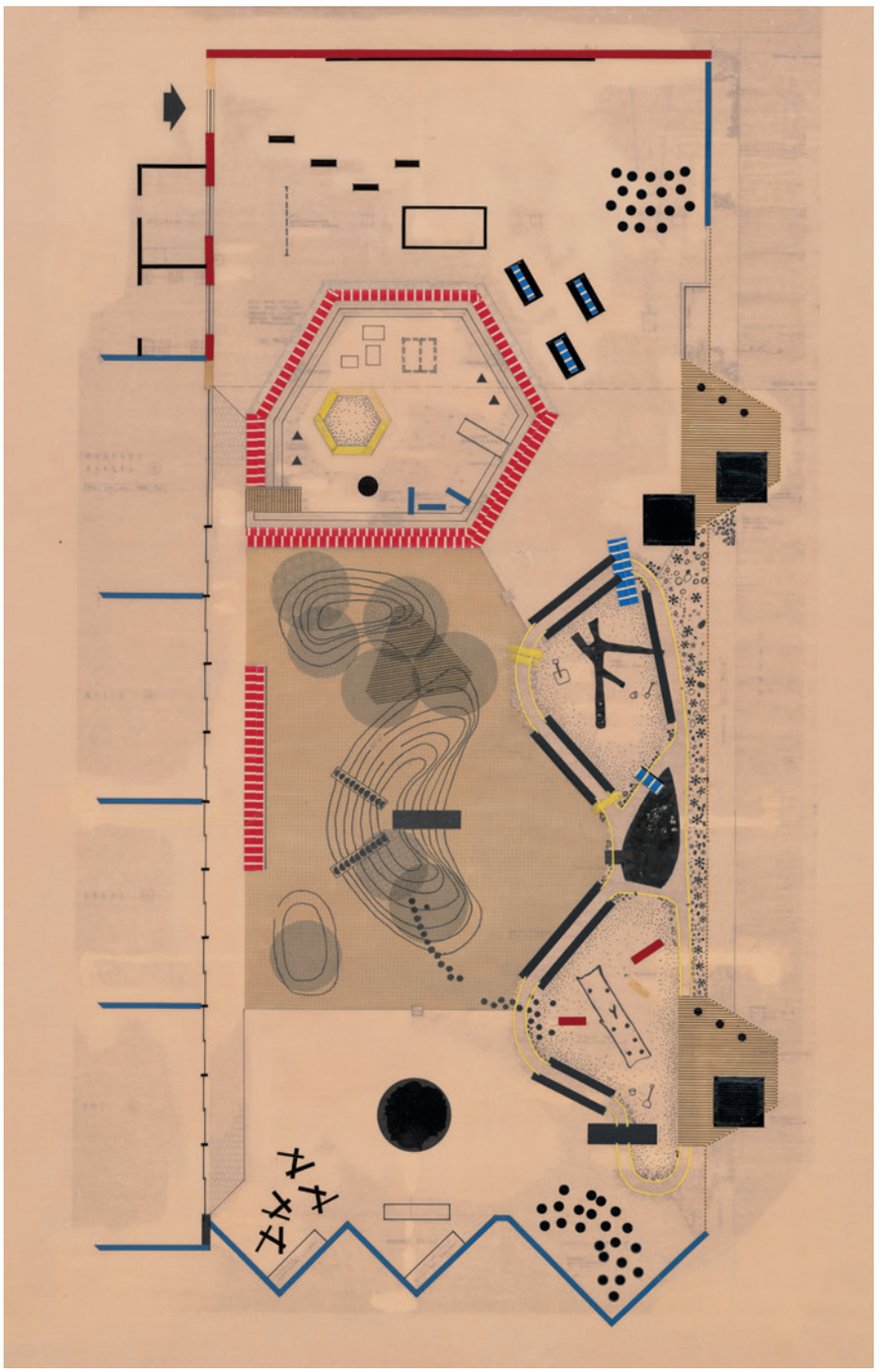
cibe como un encadenamiento de acciones. La arquitecta no diseña un jardín ni un patio de juegos —o no solo—: diseña, siguiendo a Easterling (2021), interacciones. El proyecto libera agencias y moviliza afectos, fundamentales para una ética del cuidado desde la que hoy interpela el ecofeminismo (Puleo, 2008). En el mencionado dibujo, de marcada depuración formal y economía cromática (Fig. 13), la geometría, la topografía y el color conviven con flores,



12. Lámina para la difusión del proyecto [planta] del *playground* del Children's Creative Centre, 1967 o anterior. Transferencia en seco sobre serigrafía (109 x 102,01 cm). ARCH252724 (CHO fonds, CCA).
13. Planta del diseño de paisaje del *playground* del Children's Creative Centre, 1965–1967. Diazotipo sobre papel con tinta, grafito, transferencia en seco y collage con elementos de papeles de color (92 × 88 cm). Detalle. ARCH280457 (CHO fonds, CCA).

12. Presentation drawing [plan]for Children's Creative Centre Playground, 1967 or before. Dry transfer on screenprint (109 × 102,01 cm). ARCH252724 (CHO fonds, CCA).
13. Landscape plan for Children's Creative Centre Playground, 1965–1967. Diazotype on paper with ink, graphite, dry transfer and coloured paper collaged elements (92 × 88 cm). Detail. ARCH280457 (CHO fonds, CCA).

troncos, tierra, un esquife e, incluso, objetos cotidianos, capturando umbrales, coexistencias e interdependencias. Frente a elementos de uso predeterminado, Oberlander (1974) crea un entorno de juego compuesto por colinas y hondonadas suaves, arena y agua, proximidad a los árboles y la presencia atenta, pero no intrusiva, de un monitor de juego (*play leader*). Una visión en apariencia ingenua, pero extraordinariamente lúcida: el paisaje, como sis-



Avoiding any prescription in terms of spaces or objects, the play area is envisioned as a series of actions. The architect does not design a garden or a playground—or not only that—she designs, as theorised by Easterling (2021), interactions. The design gives free rein to agencies and stirs up emotions, fundamental for the kind of ethics of care now advocated by ecofeminism (Puleo, 2008). In the aforementioned drawing, characterised by refined forms and an economy in the use of pigments (Fig. 13), the geometry, topography, and colours coexist with flowers, tree trunks, dirt, a small boat, and everyday objects, depicting thresholds, coexistences, and interdependencies. Instead of elements with a predetermined use, Oberlander (1974) creates an atmosphere for play made up of gentle hills and hollows, sand and water, a proximity to trees and the watchful, but not intrusive, presence of a play leader. The vision may seem naive, yet it is extraordinarily lucid: the landscape, as a relational system, builds trust between human and non-human beings; it fosters empathy and promotes holistic design practices that are situated and committed to egalitarian ideals.

Although the playground may have embodied a practice of care, its message was not immediately embraced. Gabrielle Doiron (2017, pp. 33–34) points out that, despite Hill and Oberlander's "tacit endorsement of gender-neutral play" spaces, the media reasserted heteronormative frameworks. The press—specifically, the *Toronto Star* and the *Photo-Journal* in Montreal—published images and captions that reinterpreted the scenes in keeping with traditional gender roles: girls in a passive attitude "making mom's gestures, imitating them"; boys actively engaging as "young men," interested in vehicles and athletic competition. These narratives perverted the egalitarian ideals by translating inclusive devices into binary visual and textual registers, reinforcing the stereotypes of the "mothers and fathers of tomorrow." Thus, the project was read from within Expo '67's symbolic order—the nuclear family, normative citizenship, a sex-based division of labour—highlighting the tension between a supposedly "neutral" modernity and the persistence of gendered imaginaries in the exhibition culture of the time.

Nevertheless, the experiment overcame those limitations and spurred substantial changes

in playground design in Canada. Having learned those lessons, Oberlander proposed her 'vest-pocket parks' (Fig. 14) in multiple places across the country: small fragments of nature that improved the surrounding cities. Today, the site still speaks for itself: the Île Notre-Dame, now an urban park, has been colonised by spontaneous vegetation, turning it into a landscape of meadows and forests. Somehow, that tiny oasis predicted the place's fate: where in 1967 there were artificial hills, now there are grassy slopes; what was once a stream is now ponds and wetlands filled with birds and wild flora. The playground was dismantled, but its spirit took hold.

Epilogue: Can a Small Device Disarm the Modern Rhetoric of the Grand Spectacle?

Montreal offers a unique case in the history of the playground as a typology between architecture, landscape architecture, and urban design. Despite its temporary nature, the effort and care that went into it and the richness of Oberlander's graphic and photographic archive make it comparable to other works with a broader scope and longer duration. Morphologically, it anticipated contemporary aims: incorporating nature, non-standardised elements, undirected play, etc. Graphically, it attests to the irreplaceable nature of architectural drawing as a speculative tool for summoning possible futures; and, from an archival point of view, it offers an equally unusual traceability of the ideas and decisions that informed the design, which gives it a huge pedagogical and heritage value.

Despite its short lifespan, dictated by the exposition format, few playgrounds exemplify so well the public reach of a small but significant action. Amid a global showcase of technical accomplishments and heteronormative visions of the future, Oberlander demonstrated that a humble device can contain a powerful statement about a more humanistic future, in which the landscape acts as an everyday infrastructure.

That said, while the project presaged certain social transformations, it was also a reflection of its time and of the commission's limitations. On the one hand, as part of a mechanism that exalted state power and faith in technology, it necessarily functioned as a gesture that was as constrained as the freedom allowed to the children: a lab-observed freedom, monitored in the context of a pedagogical set dressing,



14

tema relacional, construye confianza entre seres humanos y no humanos, fomenta la empatía y promueve prácticas de diseño holísticas, situadas y comprometidas con ideales igualitarios.

Aunque el *playground* encarnaba una praxis de cuidados, su recepción no fue inmediata. Gabrielle Doiron (2017, pp. 33–34) señala que, si bien Hill y Oberlander abogaron por un espacio de juego "neutro en términos de género", los medios reimpusieron marcos heteronormativos. La prensa —*Toronto Star* y *Photo-Journal* de Montreal, principalmente— publicó imágenes y pies de foto que reinterpretaban escenas en clave de roles tradicionales: niñas en actitud pasiva "imitando a mamá"; niños involucrándose activamente como "hombrecitos" atraídos por vehículos y pruebas atléticas. Estos relatos pervirtieron su ideal igualitario al traducir dispositivos inclusivos en repertorios visuales y textuales binarios que reforzaban los estereotipos de "madres y padres del mañana". Así, el proyecto se leyó dentro del orden simbólico de la Expo 67 —familia nuclear, ciudadanía normativa, división sexual del trabajo—, evidenciando la tensión entre una modernidad pretendidamente 'neutra' y la persistencia de imaginarios de género en la cultura expositiva del momento.

Con todo, la experiencia superó esas limitaciones e impulsó cambios sustanciales en el diseño de parques infantiles en Canadá. Tras ese aprendizaje, Oberlander propuso '*vest-pocket parks*' (Fig. 14) en múltiples rincones del país: pequeñas piezas de naturaleza que cualificaron sus ciudades. También el propio emplazamiento habla hoy por sí solo: l'Île Notre-Dame, reconvertida en parque urbano, ha sido colonizada por vegetación espontánea hasta devenir un paisaje de praderas y bosques. De algún modo, aquel oasis mínimo predijo el destino del lugar: donde en 1967 hubo colinas artificiales, ahora hay lomas herbáceas; lo que fue un riachuelo, son estanques y humedales con aves y flora silvestre. El *playground* se desmontó, pero su espíritu arraigó.

14. Lámina con ilustraciones del *playground* de North Shore Neighbourhood House, Vancouver, Columbia Británica, 1968. Dibujo a tinta sobre papel vegetal (68,5 x 110,5 cm). ARCH401912 (CHO fonds, CCA).

14. Presentation drawings for North Shore Neighbourhood House Playground, Vancouver, British Columbia, 1968. Drawing in ink on translucent paper (68,5 × 110,5 cm). ARCH401912 (CHO fonds, CCA).

Epílogo: ¿un pequeño dispositivo capaz de desarmar la retórica moderna del gran espectáculo?

Montreal constituye un caso singular en la historia del *playground* como tipología situada entre la arquitectura, el paisajismo y el diseño urbano. Pese a su condición efímera, el esfuerzo invertido y la riqueza del archivo gráfico-fotográfico de Oberlander permiten equipararlo a otras obras de mayor envergadura y duración. Morfológicamente, anticipó aspiraciones contemporáneas: incorporación de naturaleza, elementos no estandarizados, juego no dirigido, etc.; gráficamente, atestigua el carácter insustituible del dibujo arquitectónico como instrumento especulativo para convocar futuros posibles; y, desde el punto de vista archivístico, ofrece una trazabilidad igualmente insólita de las ideas y decisiones que informaron el proyecto, lo cual le confiere un gran valor pedagógico y patrimonial.

Pese a su brevedad, dictada por el formato expositivo, pocos *playgrounds* ejemplifican tan bien el alcance público de una acción pequeña pero significativa. En un escaparate global de proezas técnicas y visiones heteronormativas de futuro, Oberlander mostró que un dispositivo modesto puede contener una poderosa declaración sobre un porvenir más humano, en el que el paisaje actúe como infraestructura cotidiana.

Sin embargo, a la par que anunciaba transformaciones sociales, el proyecto reflejaba también las coordenadas de su época y, con ellas, las restricciones del encargo. Por un lado, al estar engranado en una maquinaria que exaltaba el poder estatal y la fe en la tecnología, tuvo que operar como un gesto tan medido como la libertad otorgada a la infancia: una libertad de laboratorio monitorizada dentro de un decorado pedagógico inserto, a su vez, en una exposición destinada a escenificar orden y progreso. Lo que se denominaba "creatividad infantil" era, en realidad, una imagen domesticada del futuro: niñas y niños correctos, adultos expectantes y naturaleza reglada. Jugaban libremente, pero estaban contenidos; la autonomía existía, pero bajo control. Y, si bien hoy la propuesta puede leerse en clave ecofeminista, en 1967 esas categorías —aunque pronto comenzarían a circular (d'Eaubonne, 1974)— aún no estaban disponibles. No obstante, Oberlander supo desenvolverse con inteligencia en un marco de trabajo que admitía a las mujeres solo en la medida en que encarnaban cualidades asociadas a la sensibilidad y al cuidado, sin llegar a confrontarlo abiertamente. Esa tensión —la de innovar desde dentro del mismo sistema que se estaba cuestionando— confirma la complejidad de su posición.

Por otro lado, aunque el refinamiento y la potencia evocadora de sus dibujos alumbran valores y utopías desde la pequeña escala, sus promesas no se han cumplido plenamente. La segregación actual de los espacios de juego, la seriación de equipamientos y los regímenes de seguridad y gestión orientados al beneficio siguen neutralizando el riesgo y expulsando la agencia infantil del diseño. Aun así, la articulación de paisaje e imaginación formulada por Oberlander dejó una lección perdurable y un llamamiento abierto. La autora no celebra un futuro alcanzado, sino que insiste, con paciencia y rigor, en que el paisaje encierra oportunidades políticas, ayudando a ver con claridad

surrounded, in turn, by an exposition intended to present an image of order and progress. What was called "children's creativity" was, in truth, a domesticated image of the future: well-behaved girls and boys, expectant adults, and a controlled nature. They could play freely, but they were contained; they could be autonomous, but subject to control. And, although we can read the design today in an ecofeminist light, in 1967 that category—although it would soon begin to emerge (d'Eaubonne, 1974)—was not yet available. Nevertheless, Oberlander was able to navigate intelligently within a working environment that only accepted women so long as they embodied qualities associated with sensitivity and care, without open confrontation. That tension—of innovating from within the very system that she was calling into question—shows the complexity of her position.

On the other hand, although the refinement and evocative power of Oberlander's drawings shed light on values and utopias from the smallest scale, their promises have not been fully realised. The current segregation of play spaces, the standardisation of play equipment, and the profit-oriented health and safety regimes continue to neutralise risk and exclude children's agency from design. Even so, Oberlander's articulation of landscape and imagination has left a lasting impression and remains as an open plea. She does not celebrate a future, but insists, with patience and rigour, that the landscape holds political opportunities, helping to illuminate the path that is still to be travelled. Her playground reminds us that the city of tomorrow will not move forward through more abstract technologies, but through living topographies, vibrant matter, and a renewed confidence in the free play of childhood.

Overall, this brief episode was a bold attempt at openness and a reflection of the resistances to fledgling changes: standing in opposition to the spectacle all around it while, at the same time, forming part of it. The question remains: can a crack change a structure or only lay bare its solidity?

Notes

1 / The official motto of Expo '67 in Montreal, *Man and His World* (in French, *Terre des Hommes*), was inspired by the book of the same name by Antoine de Saint-Exupéry. It summed up the exposition's humanist perspective, its meditation on the future, and its values of openness to the world. Although in 1967, "Man" was understood in the

el camino aún por recorrer. Su *playground* recuerda que la ciudad del mañana no avanzará con más tecnologías abstractas, sino con topografías vivas, materia vibrante y una renovada confianza en el juego libre de la infancia.

En suma, este fugaz episodio fue un valiente intento de apertura y un espejo de las resistencias a los cambios en ciernes: una oposición al espectáculo que lo contenía y, al mismo tiempo, parte de él. La pregunta sigue ahí: ¿puede una grieta alterar una estructura o solo revelar su espesor?

Notas

1 / El lema oficial de la Expo 67 de Montreal, *Man and His World*, en francés *Terre des Hommes*, estaba inspirado en el libro homónimo de Antoine de Saint-Exupéry y sintetizaba el humanismo, la reflexión sobre el futuro y los valores de apertura al mundo sobre los que se asentaba esta exposición. Si bien en 1967 la expresión se entendía de forma abstracta, hoy resulta evidente la falta de inclusión de mujeres y diversidades en esa formulación.

2 / Conviene matizar esa excepcionalidad: aunque Canadá hizo de la infancia una promesa central de futuro, no estuvo solo en ese empeño. En la Expo 67 se instalaron otros espacios dedicados a niños, aunque de menor escala. Austria, por ejemplo, presentó el *Wiener Kindergarten* dentro de su pabellón. Sin embargo, el Children's Creative Centre canadiense fue, con diferencia, la propuesta dedicada a la infancia más elaborada y de mayor calado conceptual del evento.

3 / Solo el Pabellón Federal costó 24 millones de dólares canadienses de la época, más de 150 millones de euros actuales.

4 / Esta gran estructura piramidal invertida se denominó Katimavik, palabra inuit que significa "lugar de encuentro".

5 / Cornelia Hahn Oberlander tuvo una infancia marcada por la persecución nazi y la muerte de su padre en 1933, lo que llevó a la familia a emigrar a Inglaterra y, después, a Estados Unidos. Su formación y sensibilidad estuvieron profundamente influidas por su madre, Beate Hahn, horticultora y autora de manuales de jardinería infantil inspirados en las pedagogías de Friedrich Fröbel. Desde muy joven colaboró estrechamente con ella, quien alentó su interés por los lazos entre naturaleza, educación y creatividad; además, tradujo del alemán al inglés e ilustró varios de sus libros.

6 / Un contraste elocuente con otros casos de *playgrounds* basados en un diseño abstracto y serial podría ser el de Ámsterdam, donde, en un periodo equivalente de tiempo, la colaboración de Aldo van Eyck y Jakoba Mulder podría haber significado la ejecución de entre 60 y 70 nuevas plazas de juego.

7 / Información proporcionada por Susan Herrington en conversación mantenida en febrero de 2026.

8 / Publicado por primera vez en 1972 por el Department of the Secretary of State de Canadá, su informe *Playgrounds… A Plea for Utopia or the Re-Cycled Empty Lot*, además de una defensa ideológica del juego, es un escrito programático, casi manualístico, asimilable a una guía de buenas prácticas, pues traduce esa reivindicación en criterios concretos de implantación, organización, materiales, supervisión y uso. El texto prescribe incluso las características deseables del terreno —su titularidad pública, dimensiones, drenaje del suelo, presencia de arbolado y proximidad a las viviendas— y plantea, más que elementos de juego terminados, un diseño de condiciones para la agencia infantil: espacios incompletos, flexibles y llenos de sorpresas. Introduce también una dimensión ética y ecológica al proponer la reutilización de materiales baratos o encontrados, el reciclaje de solares vacíos y el aprendizaje de hacer más con menos para fomentar la autonomía y la creatividad infantiles (Oberlander, 1974).

9 / En esta expresión resuena el concepto de "mundo en miniatura" o *Welt im Kleinen*, una noción central en la teoría semperiana. Gottfried Semper (1878, p. XXI) presenta ese microcosmos como un ámbito reducido y autocontenido en el que el orden del mundo se vuelve legible de manera condensada. En su reflexión sobre el origen de la arquitectura y las artes a partir de prácticas domésticas y técnicas "menores", el juego (*Spiel*) aparece como un medio capaz de satisfacer el impulso humano (*Instinkt*) de comprender y dar forma a dicho orden cósmico, al ensayar en pequeño relaciones espaciales y materiales que luego pueden articularse en sistemas más complejos.

10 / Además de fundamentar sus decisiones en estudios previos —como el diagrama *Children Like…*—, Cornelia Hahn Oberlander verificaba hipótesis con sus propios hijos, dibujando y anotando situaciones concretas, como el ancho que debía tener un canal de agua para que un niño pudiera desenvolverse adecuadamente en él (Oberlander, 1965).

Referencias

- Beaudet, M. (1967) *Le pavillon du Canada*. [Documental]. Montreal: Office national du film du Canada. Disponible en: https://www.onf.ca/film/pavillon_du_canada/ [Consultado: 25–09–2025].
- Doiron, G. (2017) *Play on Display: Tracing Encounters with Cornelia Hahn Oberlander's*

abstract, today the lack of inclusion of women and diversity in the formulation is evident.

2 / It is important to qualify this exceptional status: although Canada highlighted childhood as a central promise for the future, it was not the only participant to do so. There were other spaces dedicated to childhood at Expo '67, although on a smaller scale. Austria, for example, included the *Wiener Kindergarten* as part of its pavilion. That said, the Canadian Children's Creative Centre was by far the most elaborate and conceptually profound proposal dedicated to children at the event.

3 / The Government Pavilion alone cost 24 million Canadian dollars at the time, equivalent to more than €150 million today.

4 / This large inverted pyramid was called Katimavik, an Inuit word meaning "gathering place".

5 / Cornelia Hahn Oberlander's childhood was impacted by Nazi persecution and the death of her father in 1933, which led the family to emigrate to England and, later, to the United States. Her upbringing and sensitivity were deeply influenced by her mother, Beate Hahn, a horticulturist and author of children's gardening manuals inspired by the teachings of Friedrich Fröbel. From a very young age, Oberlander collaborated closely with her mother, who encouraged her interest in the ties between nature, education, and creativity; Oberlander translated several of her mother's books from German into English and provided illustrations for them.

6 / A telling contrast with other cases of playgrounds based on an abstract, serial design might be that of Amsterdam, where, in an equivalent period of time, the collaboration between Aldo van Eyck and Jakoba Mulder could have led to the construction of between 60 and 70 new play areas.

7 / Information provided by Susan Herrington in a conversation from February 2026.

8 / First published in 1972 by the Department of the Secretary of State of Canada, her report *Playgrounds… A Plea for Utopia or the Re-Cycled Empty Lot*, in addition to offering an ideological defence of play, is a programmatic document, almost like a manual or a guide to best practices, since it translates that plea into concrete criteria for implementation, organisation, materials, supervision, and use. The text even prescribes the desirable characteristics for a potential plot—including public ownership, size, soil drainage, the presence of trees, and the ideal distance from homes—and rather than offering finished play elements, it proposes a design for the conditions to promote children's agency: unfinished, flexible spaces that are full of surprises. It also introduces an ethical and ecological dimension by proposing the reuse of low-cost or found materials, recycling empty lots, and learning to do more with less to promote children's autonomy and creativity (Oberlander, 1974).

9 / This expression echoes the concept of a "miniature world" or *Welt im Kleinen*, a central notion in Semper's theories. Gottfried Semper (1878, p. XXI) presents this microcosm as a small, self-contained space in which the order of the world becomes legible in a condensed way. In his reflection on the origins of architecture and the arts based on domestic practices and "minor" techniques, play (*Spiel*) appears as a means for satisfying the human drive (*Instinkt*) towards understanding and shaping that cosmic order through testing out spatial and material relationships on a small scale, which can then be articulated into more complex systems.

10 / In addition to basing her decisions on preliminary studies—such as the "Children Like…" diagram—Cornelia Hahn Oberlander tested her hypotheses with her own children, drawing and noting specific situations, such as the width of a canal so that a child could easily move around in it (Oberlander, 1965).

Expo 67 Playground. Tesis de máster. Concordia University.
- Easterling, K. (2021) *Diseño del medio. Saber cómo trabajar el mundo*. Madrid: Bartlebooth.
- d'Eaubonne, F. (1974) *Le féminisme ou la mort*. París: Pierre Horay.
- Foucault, M. (1984) "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), pp. 46–49.
- Haraway, D. (1988) "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575–599.
- Herrington, S. (2014) *Cornelia Hahn Oberlander: Making the Modern Landscape*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Hill, P. (1967) "Children's Creative Centre at Canada's Expo 67", *Young Children*, 22(5), pp. 258–263.
- Oberlander, C.H. (1974) "Playgrounds… A Plea for Utopia or the Re-Cycled Empty Lot". En: *Cornelia Hahn Oberlander on Pedagogical Playgrounds* (2023). Montreal: Concordia University Press y CCA, pp. 61–68.
- Oberlander, C.H. (1967) "Spaces for Creative Play in Our Cities". En: *Cornelia Hahn Oberlander on Pedagogical Playgrounds* (2023). Montreal: Concordia University Press y CCA, pp. 51–59.
- Oberlander, C.H. (1965) "Letter to Project Director Mrs. Polly Hill", 15 de septiembre. Department of Industry, Trade and Commerce fonds [RG20-C-2-e, vol. 1887, file 4-3-10-5, part 1], Library and Archives Canada.
- Puleo, A.H. (2008) "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado", *Isegoría*, (38), pp. 39–59.
- Rawes, P. (2007) *Irigaray for Architects*. Londres: Routledge.
- Semper, G. (1878) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Vol. 1: *Die textile Kunst*. 2ª ed. Múnich: Friedrich Bruckmann.
- Stutzin, N., y Parra-Martínez, J. (2025) "Jardines de excepción. Los paisajes del juego y la construcción de la infancia como heterotopía", *Revista 180*, (55), pp. 34–51. https://doi.org/10.32995/rev180.Num-55.(2025).art-1497

Agradecimientos

Este trabajo es resultado del proyecto de investigación "*Espacios de juego infantil como (eco)sistema urbano*" (PID2024–157037OB–I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (2025–2028) y no habría sido posible sin la generosa asistencia del Centre Canadien d'Architecture, cuyos fondos constituyen la principal fuente primaria del artículo.

References

- Beaudet, M. (1967) *Le pavillon du Canada*. [Documentary]. Montreal: Office national du film du Canada. Available at: https://www.onf.ca/film/pavillon_du_canada/ [Accessed: 25 September 2025].
- Doiron, G. (2017) *Play on Display: Tracing Encounters with Cornelia Hahn Oberlander's Expo '67 Playground*. Master's thesis. Concordia University.
- Easterling, K. (2021) *Diseño del medio. Saber cómo trabajar el mundo*. Madrid: Bartlebooth.
- d'Eaubonne, F. (1974) *Le féminisme ou la mort*. Paris: Pierre Horay.
- Foucault, M. (1984) "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), pp. 46–49.
- Haraway, D. (1988) "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575–599.
- Herrington, S. (2014) *Cornelia Hahn Oberlander: Making the Modern Landscape*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Hill, P. (1967) "Children's Creative Centre at Canada's Expo '67", *Young Children*, 22(5), pp. 258–263.
- Oberlander, C.H. (1974) "Playgrounds… A Plea for Utopia or the Re-Cycled Empty Lot". In: *Cornelia Hahn Oberlander on Pedagogical Playgrounds* (2023). Montreal: Concordia University Press and CCA, pp. 61–68.
- Oberlander, C.H. (1967) "Spaces for Creative Play in Our Cities". In: *Cornelia Hahn Oberlander on Pedagogical Playgrounds* (2023). Montreal: Concordia University Press and CCA, pp. 51–59.
- Oberlander, C.H. (1965) "Letter to Project Director Mrs. Polly Hill", 15 September. Department of Industry, Trade and Commerce fonds [RG20-C-2-e, vol. 1887, file 4-3-10-5, part 1], Library and Archives Canada.
- Puleo, A.H. (2008) "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado", *Isegoría*, (38), pp. 39–59.
- Rawes, P. (2007) *Irigaray for Architects*. London: Routledge.
- Semper, G. (1878) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Vol. 1: *Die textile Kunst*. 2nd ed. Munich: Friedrich Bruckmann.
- Stutzin, N., and Parra-Martínez, J. (2025) "Gardens of Exception. Landscapes of Play and the Construction of Childhood as Heterotopia", *Revista 180*, (55), pp. 34–51. https://doi.org/10.32995/rev180.Num-55.(2025).art-1497

Acknowledgements

This work is the result of the research project *Children's Playgrounds as an Urban (Eco)System* (PID2024–157037OB–I00), funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities (2025–2028), and would not have been possible without the generous assistance of the Canadian Centre for Architecture, whose archival holdings provided the primary source material for this article.