



L'homme d'à côté,

Un film de Mariano Cohn et Gastón Duprat



Dossier d'accompagnement

Collège, lycée

SOMMAIRE

Ficha técnica:.....3

Sobre la película4

Entrevistas 4

ENTREVISTA CON GASTÓN DUPRAT, DIRECTOR DE EL HOMBRE DE AL
LADO..... 5
Entrevista a Gastón Duprat, director de “El hombre de al lado” 9
Contra la pared 12

Críticas y comentarios generales 16

Vecinos invasores..... 16
"L'Homme d'à côté" : le bobo, la brute et Le Corbusier 17
Les chantiers de la perdition..... 19

Complementos21

Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo..... 21
Le Corbusier et l'Argentine..... 25

Otras fuentes : 29

Para profundizar :..... 29



Ficha técnica:

Dirección: Mariano Cohn y Gastón Duprat

Producción: Fernando Sokolowicz

Guión: Andrés Duprat

Fotografía: Mariano Cohn y Gastón Duprat

Montaje: Jerónimo Carranza

Música: Sergio Pangaro

Interpretación: Rafael Spregelburd, Daniel Aráoz, Eugenia Alonso, Inés Budassi, Loren Acuña, Rubén Guzmán; Debora Zanolli, Eugenio Scopel, Barbara Hang y Enrique Gagliesi.

Sinopsis :

Leonardo, diseñador industrial, famoso, políglota, snob y soberbio, vive con su mujer y su hija preadolescente en una casa famosa por haber sido diseñada por Le Corbusier. En la casa de al lado vive Víctor, posible vendedor de autos usados, rústico, prepotente, vulgar a más no poder.

Synopsis :

Leonardo fait partie des designers en vogue de son pays. Signe évident de sa réussite, il vit avec son épouse Ana et sa fille Lola dans la maison Curutchet, seule maison construite par Le Corbusier en Argentine. Un matin, il est réveillé par un bruit obsédant : comme si on perçait un mur...

Sobre la película

Entrevistas



ENTREVISTA CON GASTÓN DUPRAT, DIRECTOR DE EL HOMBRE DE AL LADO

Por Marian Solomita Chiarelli

Hace un año cuando se estrenó en Montevideo *El artista*, **Mariano Cohn** (35) y **Gastón Duprat** (41) terminaban el montaje de *El hombre de al lado* para presentar en el Festival de Cine de Sundance. En entrevista telefónica, **Duprat** comentaba que su primera ficción demoró dos años en verse en pantallas. Una vez estrenada la película, la crítica unánimemente puso los ojos en estos directores jóvenes veteranos de la televisión.

“El rupturismo lo explotamos en la televisión y en el cine experimental. En el caso de *El artista* nos pareció bueno que ya que había un guión convencional, agregarle un punto de vista propio en la puesta en escena, en la imagen, en todo eso que se apoya en la cosa narrativa”. Fueron los creadores de programas como *Televisión abierta* (1999), que planteaba un concepto de televisión delivery según el cual el contenido lo aporta el mismo público espectador. Entre otros formatos que transformaron la TV cable, en canales como *Much music* e *I-sat –Cupido* (2000), *Cuentos de terror* (2001)-, se encargaron de fundar y dirigir por dos años el Canal de la ciudad de Buenos Aires, “hasta que no resistimos más porque lo querían convertir en lo que es: un medio de propaganda política de lo más vulgar. La televisión es un género que no está inventado todavía, no se sabe qué es. Casi seguro que en unos años vamos a mirar esta cosa que hacemos en televisión como algo muy pequeño. El género tiene límites insospechados pero está en manos de productores y ejecutivos tan brutos que no ve la luz. Ya no hay cabida para lo que nosotros hacíamos, que son cosas que tratan de agitar el avispero, ahora es hermética, totalmente captada por amigos del poder.”

— **¿Haciendo cine conseguís aquello que no podés hacer en TV?**

—No, a mí me gusta la televisión porque era el reino del desparpajo, de las cosas sin límites, de la biblia y el calefón. Nosotros hicimos cualquier cosa, a diez años de haber hecho *Televisión abierta* nos siguen llamando de afuera para preguntarnos cuestiones del programa. Pero el cine sí parece que está más clausurado como género: hay sabios, hay referentes intocables, en la tele no. Eso hace que el cine sea mucho menos móvil, la gente le tiene mucho respeto. El cineasta cuando no le gusta algo dice ‘esto es televisivo’, esa es una mirada muy corta, la tele es increíble potencialmente. No la de ahora, pero sí el formato, es fantástico lo que pasa, es que nadie lo sabe (risas).

No entraron por la puerta de atrás. Se conocieron en 1993 en un festival de cine experimental en Buenos Aires. Cohn presentaba un proyecto, Duprat era jurado. Desde entonces han trabajado juntos en más de veinte proyectos. En 1998 dirigieron el documental *Enciclopedia*, en 2006 *Yo, presidente*. Fueron premiados en México y España. En 2008 rodaron su primera ficción, basada en un guión de Andrés Duprat, al igual que *El hombre de al lado*. “Es curador de arte y además actúa en la película, que trata de todo el mundo que a él le compete: el arte contemporáneo, las galerías, los artistas. No quisimos hacer críticas porque era demasiado fácil hacer leña de eso, está servido para criticar, quisimos que la película toque otro tema. Intenta plantear muchas preguntas, no tanto respuestas”.

Se pararon frente a una temática peligrosa, salieron airoso esquivando la tentación de proponer una opinión. “Ni siquiera ellos tienen una respuesta, ¿qué es un artista?, ¿cuándo una obra de arte es considerada una obra y cuando no?, ¿el arte va detrás del mercado o el mercado detrás del arte?, ¿quién es el artista, el que hace las obras con sus manos o el que las pone en valor y hace que la sociedad que lo rodea lo tilde a uno de artista? Ni siquiera puertas adentro de la película hay una unanimidad, para nada. Hubiera sido imposible que la película saque una conclusión”.

El equipo se formó en base a artistas. Los protagónicos cayeron en manos de un escritor y de un músico. **Alberto Laiseca** –también fue el rostro de *Cuentos de terror*–, que demoró 16 años en escribir la novela *Los Soria*: 1345 páginas. Treinta mil palabras menos que el *Ulyses* de **Joyce**; él mismo las contó. Aquí es **Romano** un viejo internado en un geriátrico que dibuja y pide puchos. Jorge (Pángaro) es su enfermero, y guarda cada uno de los dibujos del paciente. Un día los lleva a una galería y se transforma en el nuevo artista de moda. El artista plástico **León Ferrari** produjo la cinta y se ofreció a dibujar las obras. Los directores no aceptaron, prefirieron que el tema permanente del film nunca fuera revelado, y que cada espectador construyera una representación individual de estos dibujos, apenas sugeridos por los movimientos coreográficos que Romano hace con sus manos antes de dibujar, con lo que sea. **Cohn** y **Duprat** pensaron en cada detalle de la puesta en escena. Su teorización está planteada desde que eligieron a artistas no actores para interpretar, justamente, a personajes que no son lo que dicen ser. Y desde las decisiones cinematográficas: cada escena es un plano secuencia, sin edición interna. La cámara está fija; la cámara crea otra vez una coreografía.



EL SALTO.

En 2009 rodaron *El hombre de al lado*, un guión anterior a *El artista*, que sería su consagración. Nuevamente vuelven a jugar con un género dramático que balancea una comicidad purísima, que funciona como guiño y no como chiste. Otra vez el guionista se basó en la experiencia propia. “*Son cosas que observó de su vida cotidiana. Todos tuvieron en algún momento un problema con algún vecino, tal vez por eso hay tanta identificación cuando uno ve la película.*”

—De nuevo se mueven en el medio artístico, ¿encontraron una brecha en esa narrativa?

—Es el mundo que podemos contar, el mundo en que nosotros vivimos. El cine tiene mucho de eso, nos sería difícil contar el mundo de las cárceles porque es un sector que no podemos desmenuzar porque lo desconocemos. Los personajes son personas cercanas, conocemos varios parecidos. Siempre tratamos de retratar a estos personajes como los podamos abarcar, como los entendamos.

El actor y director teatral **Rafael Spregelburd** realizó aquí su primer protagónico en cine. Es *Leonardo*, un diseñador de renombre que vive con su mujer y su hija adolescente en la casa *Curutchet*, la única que Le Corbusier construyó en América Latina. Es una obra de arte en sí misma. El conflicto surge desde que su vecino –**Daniel Aráoz**– decide construir una ventana en la medianera. ***“Muestra la falta de comunicación entre sectores culturales distintos. Lo diferente que puede ser alguien a uno, a pesar de que viva a dos metros de tu casa. Cómo te afecta esa diferencia, el miedo a lo distinto, al que come distinto, al que escucha otra música, al que viste distinto. Esa imposibilidad de comunicación que nos pasa a todos. También habla de la verdadera ideología que tiene la gente a pesar de la ideología que dice o cree tener. Todos problemas que nos atañen, por eso los podemos contar. No es una mirada extranjera la nuestra.”***

Se eligió filmar en esta casa porque amplificaba el problema, y consideraron al espacio como un personaje más, “hay escenas en que está la casa sola. Todo el aporte clásico estético que aportó, de color, de geometría, de parcialidad, está plasmado”. Al contar con la locación, donde ocurre el 99.9% de las escenas, se filmó de forma cronológica. “Tiene mucho ensayo, es como teatral porque son escenas muy largas que no iban a tener cortes internos, no existe el plano y el contraplano, acá queríamos tener una puesta única por escena para que sea más fuerte el punto de vista del autor y de la dirección, lo hacía más enérgico y eso hace que los actores tengan que estar bien sólidos, porque tiene que decir ocho minutos de texto, carillas enteras sin un solo error. Filmar con planos secuencia es más complejo de lo que parece, porque obliga a que el espacio de fondo de la escena tenga que ser muy planeado para sostener todo ese tiempo sin cortes”.

La película ganó en Sundance a la Mejor Fotografía, fue comprada por HBO Estados Unidos, hecho poco usual, y se planea rodar una remake en ese país. “En Argentina llegó a los 130 mil espectadores, que es mucho para una película sin grandes lanzamientos, sin una compañía grande detrás, sin televisión. Esto demuestra que la idea puede ser popular también. Es una película de actores, no de climas, de guión fuerte, con pocos detalles. Podría funcionar en una remake”.

El hombre de al lado ganó 6 premios de la Academia Argentina. Mejor Película, Mejor Guión, Mejor Dirección, Mejor Música –a cargo de Sergio Pángaro–, Mejor Actor y Revelación para Daniel Aráoz. El proyecto en camino es *Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo*, basado en un cuento de **Laiseca**. ***“Eusebio Poncela, Emilio Dissi y Darío Lopilato hacen al mismo personaje con distintas edades. Es un señor común que por dinero hace un pacto con el diablo y se ofrece para una experiencia de viajar al pasado, y la llave para viajar es justamente decirle a su mujer ‘querida voy a ...’El tipo va a recorrer todo su pasado pero con el cerebro de un adulto. Recorre 10 años, pero en tiempo real van a ser solamente 5 minutos: el tiempo de ir al kiosco y volver”.***

Duprat asegura que no le gusta el cine. “Me gustan algunas excepciones, de trecientos estrenos por año me gusta uno y medio, eso quiere decir que el género no me gusta. Lo que me seduce es concentrarme un año – dos en una idea, me parece un oficio de alta calidad, y un poco la zanahoria es, ¿podremos hacer algo autoral que la gente vaya a ver? Eso. A mí la nacionalidad del cine me parece intrascendente. Cuando me preguntan por cine argentino digo *Whisky*, que es uruguaya, y *La nana*, que es chilena (risas). Me hubiese gustado hacer esas películas. **Lucrecia Martel** me encanta, pero no me moviliza. A mí me gusta el cine de un poco más impacto, autoral-popular”.

—**¿Te sentís el mismo director de un proyecto a otro?**

—No, no. Creo que nosotros nos estamos sacando el sello de autoral. Hicimos muchos años de cine arte en todos los formatos posibles para los lugares más remotos. Esto para mí es un lastre, me parece un refugio fácil. Me divierte eso, me parece increíble haber logrado que la gente vaya a ver una película autoral, con esas herramientas y no con algo venenoso y nocivo como generalmente sucede.

—**¿Te es más fácil conseguir presupuesto?**

—Es muy complicado hacer películas. Nunca son películas planteadas desde el presupuesto.

—**¿Te aprovechás de la carencia?**

—Sí. Pero no es que por bajo presupuesto haya que darle a uno una medalla, para nada. Esta película tiene el presupuesto que tiene que tener. Si hubiese habido 2 millones de dólares más, yo no hubiera sabido para qué usarlos en la pantalla. En *El artista* también pasa eso y en la que estamos montando ahora también pasa eso.

—**¿Querés reformular el cine como hiciste con la TV?**

—No, no. Con el cine somos más humildes. En la tele sí me animo (risas), porque sí, no sé por qué (risas). En la tele se me ocurren ideas más innovadores, me fascina la forma y el género. Ahora no se puede trabajar en ella, pero como es algo que va y viene...suelen aparecer ideas muy innovadoras cada tanto. Por ahora nos quedamos con las películas. Estamos aprendiendo mucho, y divierte, y es un trabajo acorde a la edad; la televisión es frenética.

<http://www.paraver.com.uy/2010/12/sin-cortes-entrevista-con-gaston-duprat-director-de-el-hombre-de-al-lado/>



Entrevista a Gastón Duprat, director de “El hombre de al lado”

Por Alfredo Garcia

Entrevista a Gastón Duprat, director de **“El hombre de al lado”**. Este film fue dirigido en conjunto con Mariano Cohn y obtuvo el World Cinema Cinematography Award for Dramatic Filmmaking del Festival de **Sundance** 2010, y el premio a la Mejor Película en la Competencia Argentina del 24º Festival Internacional de Cine de **Mar del Plata**.

A.G.: ¿Como has logrado consolidar con Mariano Cohn un trabajo con tanta continuidad de co-dirección?

G.D.: Simplemente nos hemos acostumbrado a trabajar juntos. Antes hacíamos programas de televisión, y también trabajamos en televisión abierta hace muchos años. Hicimos programas muy divertidos como “Cupido” y videos experimentales. Realizamos “Yo presidente”, un documental, y después de eso surgió la idea de hacer “El artista”. Dimos con un productor al que le gustó la idea y entonces nos largamos a hacerla. En nuestro caso, co-dirigir es un beneficio porque las ideas aparecen más discutidas, uno esta obligado a masticar más las cuestiones porque implica defenderlas más ante el otro y así las ideas son más firmes.

A.G.: A través de “El artista” y de “El hombre de al lado” ustedes acercaron un humor fresco, irreverente, alejado de la solemnidad intelectual, pero muy pensado, ¿intentan generar un espacio dentro del cine argentino para este tipo de cine que hasta hoy él mismo adolecía?

G.D.: No, a priori no se plantea hacer eso; de golpe resulta así. No es un esquema que uno tenga al momento de plantear una película, una vez que se hace, resulta que cubre un espacio

que tal vez no esté. Una cosa que sí es a priori, es ver si uno tiene un punto de vista propio para aportarle como director, y eso tal vez tenga algo que ver con lo que vos decís, de si nuestras miradas como directores aportan algo nuevo.

A.G.: ¿Cómo surge la realización de “El hombre de al lado” y la elección de la casa Curutchet en La Plata como locación?

G.D.: La casa Curutchet es una obra de Le Corbusier del año 40 y es una obra maestra de la arquitectura moderna, por lo cual, el problema que plantea la película multiplicaba su potencia, porque el agujero que hace el vecino para ganar luz, se lo hace a esta obra maestra de la arquitectura, es por eso que adquiere una dimensión mayor, por eso decidimos hacerla ahí, y termina siendo un personaje más de la película.

A.G.: ¿Cómo aparece el tema de esta película?

G.D.: Tiene una parte basada en una historia real y otra parte inventada, en definitiva es una idea que nos gusta porque habla del miedo a lo que es diferente, y tal vez simboliza un problema que es doméstico, un problema social mucho más amplio, es decir un problema mucho más grande en esa cosa chiquita.

A.G.: A diferencia de “El artista”, sé que se hizo una elección de actores profesionales para los protagonistas.

G.D.: En este caso, era porque eran parlamentos muy largos para los actores, teníamos muy poco tiempo para filmarla. Si bien filmar con actores no profesionales es bárbaro, la realidad, es que se necesita más tiempo, más detalle. La película se filmó en tres semanas y necesitábamos actores que pudieran aprenderse textos muy largos, y creo fue acertada la decisión pues los actores están muy bien, y al filmar cronológicamente la película, fueron conociéndose en la vida real, tal como se conocen en la ficción.

A.G.: ¿El trabajo con un mismo guionista en todas vuestras películas (Andrés Duprat) influye para que el cine de ustedes sea tan personal ?

G.D.: Pareciera que sí, puede ser... Siempre es una mirada sobre un sector de la sociedad desde un punto intelectual preciso y su problema de inserción real, pero tampoco es querido eso, no es una propuesta previa, sino que surge así.

A.G.: ¿Cómo recibieron los premios a la Mejor Película Argentina del 24° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y el Movie City al talento americano?. ¿Qué les produce que su película haya sido seleccionada para competir en Sundance 2010, que es el Festival de Cine Independiente más prestigioso del mundo ?

G.D.: El caso de Movie City es muy bueno porque la compra de la película para televisión es dinero en efectivo nada menos, bienvenido. La película se vendió a Movie City para pasarla en Latinoamérica. Lo de Sundance es bárbaro porque eran como 5000 películas y entraron 12, y es muy difícil entrar ahí, según nos han dicho es el único Festival que, además del buen momento de poder ganar un premio, de participar, después la película se vende, se comercializa, ya que tiene mucha vida comercial este Festival.

A.G.: ¿Existe, a veces, una subvaloración por parte de los jurados para premiar este tipo de cine?

G.D.: No, no lo sé. Lo que si sé es que si uno se presenta a un Festival; que ya en sí es una situación atípica y anómala porque uno pone su película como si fuese una competencia de autos que ya es ridículo, estás aceptando eso, por lo tanto, uno se olvida de lo que pueda pensar el jurado porque está claro que es imposible la competencia formal de películas. Lo otro está bien. Que la película se vea es positivo , uno puede ganar o perder, eso no habla ni bien ni mal de la película. A mi me ha tocado ser jurado y pasar que el jurado uno quiere que gane la A, el jurado dos quiere que gane la B, entonces acuerdan los tres premiar a la C.

<http://tierraentrance.miradas.net/2010/03/entrevistas/entrevista-a-gaston-duprat-director-de-el-hombre-de-al-lado.html>



Contra la pared

Entrevista El jueves se estrena “El hombre de al lado” Ambos protagonizan el filme, rodado en la casa Curutchet, la única construcción del arquitecto Le Corbusier en Latinoamérica. El conflicto se origina cuando un vecino (Aráoz) quiere abrir una ventana en la medianera del hogar de Spregelburd.

Apenas una pared y una ventana. Con eso alcanza para desatar un conflicto de consecuencias imprevisibles. Es el planteo de **El hombre de al lado**, la película de Mariano Cohn y Gastón Duprat que se estrena el jueves. Sus protagonistas, Víctor y Leonardo, son interpretados por Daniel Aráoz y Rafael Spregelburd, respectivamente. Y en el contrapunto entre esos dos hombres de mundos, aparentemente antagónicos, está la clave de un enfrentamiento feroz. Y todo sucede en un ámbito muy particular, la casa Curutchet, en La Plata, la única construcción del arquitecto Le Corbusier en toda Latinoamérica.

El espectador es testigo de este choque y los sentimientos con ellos resultan muy ambivalentes. ¿Cómo fue el contrapunto entre ustedes?

Aráoz: Es muy ambiguo lo que despiertan estos dos tipos. Leonardo es un diseñador prestigioso, muy fino, de renombre internacional, con una familia armada, casi perfecto. Y Víctor parece tener un lado oscuro. A partir de sus dos universos tan diferentes, empieza una disputa por el espacio, es algo muy territorial lo que pasa entre ellos.

Spregelburd: Es que, tanto Víctor como Leonardo, tienen un poco de cada cosa, como todos. Y lo peor es cada uno, aún dentro de lo que uno podría condenar, tiene razón. Y eso es lo espantoso. Por eso la medianera se convierte en símbolo de cómo vivimos. Qué pasa cuando varios tienen razón y quieren lo mismo, y eso mismo está en un solo espacio.

El muro que divide fronteras, espacios, es un tema muy actual. Y por otra parte, con la ventana también aparece la cuestión del mirar y el ser mirado, que también es un tópico muy vigente.

Aráoz: Creo que lo de la propiedad privada nace porque alguien alguna vez dijo esto es mío y delimitó un espacio. No sé de dónde viene, pero nosotros nos encontramos con esto que ya está armado y que la película lo representa. Incluso, la casa donde se desarrolla toda la historia es un símbolo de la modernidad. Sólo la puerta que hizo Le Corbusier, para nosotros era algo increíble. La primera vez que llegué me quedé media hora mirando esa puerta.

Spregelburd : La puerta está como en el aire. Podés pasar por los costados, es una simple convención. Y por eso, todo lo que sucede en la película tiene que ver con los límites. El vecino no le pide a Leonardo, mi personaje, una parte de su casa; el problema es que Víctor quiere ver. La idea de ver es la metáfora más perversa. Leonardo cree que Víctor va a ver a su familia, cómo viven. Y lo peor es que después, él es quien se pone a mirar al otro, lo espía al “monstruo”, para descubrir que vive mejor. Leonardo empieza a desear lo del otro y su mundo se empieza a venir abajo.

Aráoz : La película te hace ver como poniendo el ojo en la cerradura. Además, Víctor puede resultar molesto aún en la expresividad que tiene, de querer tocar al otro. Hasta en eso son distintos sus mundos.

El estado de violencia latente es permanente y va en ascenso.

Aráoz : Eso lo sentimos constantemente, como pasa en la actualidad, que salimos a la calle y por cualquier cosa, nos sentimos amenazados. Pero además de la violencia, los directores ponen en evidencia otra cosa: la dificultad de la comunicación. Eso se ve de manera tremenda cuando Leonardo habla con su hija y ella no le responde. Y por otro lado, la nena se puede comunicar con Víctor a través de ese teatrillo de títeres que él arma en la ventana.

Un teatrillo que resulta entre tierno y un poco perverso.

Spregelburd : Sí, pero para el punto de vista de Víctor no es perverso.

Es un clásico en el cine, que donde aparece una ventana en primer plano y a través de ella, se descubre otro mundo, algo va a pasar.

Aráoz : Tal cual. Y eso es porque los directores buscaron un conflicto extremadamente simple. Y eso es lo que me parece un gran logro: una historia simple, pero a la vez con gran significado. Por eso funcionó tan bien en todos los festivales donde se proyectó.

Un conflicto entre vecinos es algo que todo el mundo vivió alguna vez.

Aráoz: Seguro. Antes de filmar la película yo tuve un conflicto similar con la gente del hostel que estaban levantando al lado de mi casa y que terminó rajando una pared con peligro de derrumbe. Y también ha pasado lo contrario: vivir años en un edificio y no verle nunca la cara a la persona que vive al lado.

Spregelburd : Uno escucha desde el pozo de aire y arma todo un imaginario con respecto al mundo del otro, en el plano de la fantasía. La película plantea qué pasa cuando uno se encuentra realmente con ese mundo, en concreto. Y todo se redefine en función de la mirada del otro.

Aráoz : Este conflicto sencillo y universal es fácil para que cualquiera se identifique. Además, se da algo interesante con la estética que plantea la casa.

Spregelburd: Es que ese lugar permite que cada plano sea muy distinto. La casa te abre un mundo desconocido, y en cualquier lugar que pongas la cámara logra una imagen inquietante. En medio del rodaje venía gente a verla, porque ahora es museo y eso quedó en la película. Fue muy gracioso.



En tu caso, Daniel, tuviste que salir de un registro humorístico al que estás más acostumbrado y en el que el público te conoce bien. ¿Cómo fue pasar a un tono tan dramático?

Aráoz : Estoy muy agradecido de que me hayan convocado. Fue un desafío actoral interesante, porque todas fueron tomas largas que buscaban el naturalismo. Y era difícil sostener la intensidad. Fueron fundamentales los ensayos y el trabajo que hicimos juntos con Rafael.

Spregelburd : Cada vez que mi personaje está a punto de saturar aparece Víctor, que le da un nuevo giro. La trampa está tendida para que el espectador se identifique con los valores de mi personaje, pero a medida que pasa la historia, algo sucede y las cosas cambian. Creo que eso es un mérito, porque parece que no está de moda hablar de cuestiones morales y la película plantea un debate incómodo. No es tan fácil tomar partido, y es muy movilizador.

Aráoz : En la revista **The Hollywood Reporter** lo calificaron como un filme subversivo, incendiario, disruptivo. Es algo muy fuerte lo que pasó afuera con esta película.

Spregelburd : En los Estados Unidos quieren hacer una remake.

¿Qué actor te gusta para tu papel?

Aráoz : Robert De Niro. Pero no creo que quiera que lo pelen (risas).

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/contra-pared_0_325167685.html



Críticas y comentarios generales

Vecinos invasores

Por Pablo O. Scholz

La dupla detrás de **El hombre de al lado**, la misma que hizo **El artista**, sabe muy bien esconder sus intenciones, que son mostrar las características más sórdidas de sus personajes, cuando pocos espectadores lo esperan. En aquel filme con el que debutaron en el largo tomaban el mundo del arte, lo examinaban y descomponían. Lo superfluo, lo naif y lo snob se daban de la mano hasta arribar a un final destructivo.

Como si la mirada, la observación, fuera más que un tamiz, un filtro, en **El hombre de al lado** comienzan hablando de una relación conflictiva para terminar indagando en profundidad en uno de los hombres de al lado.

Porque si hay un hombre del otro lado, también está el de éste. Las interpretaciones sobre quién es el centro no admiten dudas en el -algo- inesperado final.

“Sólo quiero unos rayitos de sol”, le dice Víctor (Daniel Aráoz, en un papel completamente diferente a todo lo que se le vio) a Leonardo (el dramaturgo, director y actor Rafael Spregelburd). Un albañil está abriendo una ventana en la medianera, nada menos que de la Casa Curutchet, la única construcción de Le Corbusier en Latinoamérica, y Leonardo quiere hacer entrar en razón a su vecino para que desista.

Poco a poco Leonardo, que es un diseñador exitoso, profesor universitario, comenzará a ver cómo su estructura -personal, familiar, laboral- comienza a resquebrajarse. Ese conflicto exterior no viene a hacer más que a estallar los problemas internos de esa casa, y de Leonardo en particular. Su relación con su esposa -que le exige que haga algo ante esa intrusión en su privacidad- y con su hija adolescente cambian.

En un filme que levantará polémica, a todas luces Víctor tiene todos los números para llevarse en el sorteo el mote de malvado. Lo que quiere hacer -lo que hace- está mal. Decididamente mal. Gastón Duprat y Mariano Cohn han visto el cine de Polanski, y dominan la ambigüedad como pocos cineastas en el medio local. Y han extraído de Aráoz y Spregelburd dos actuaciones sorprendentes, en la acumulación de tensiones y lejos de distender al espectador, lo llevarán a una situación límite. Son impiadosos con sus personajes y pese a que algunas escenas denotan una falta de montaje preciso, son dueños de un estilo propio, controvertido y bien, bien sanguíneo.

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/Vecinos-invasores_0_328167335.html



"L'Homme d'à côté" : le bobo, la brute et Le Corbusier

Leonardo Kachanovsky mène une existence de rêve. Au moins pour le public des films d'auteur argentins. Il est un designer de renommée internationale. L'une de ses créations - un fauteuil - s'est vendue à des centaines de milliers d'exemplaires. Ce qui lui permet de vivre dans la seule construction que Le Corbusier ait réalisée en Amérique latine, la maison Curutchet, à la périphérie de Buenos Aires, avec sa femme Ana, professeur de yoga, et sa fille Lola, une nymphette qui vit dans le rose, mais un rose design.

Mauvais esprits, Mariano Cohn et Gaston Duprat entreprennent tout au long de *L'Homme d'à côté* de mettre en pièces ce rêve, dont il faut bien convenir que l'expression "bourgeois-bohème" lui va comme un gant. Dans l'exercice de la satire, ils font preuve d'une telle précision que leur film - malgré sa longueur excessive - atteint souvent des sommets comiques.

Un bar "plein de Noirs"

Un jour que Leonardo (Rafael Spregelburd) examine avec une exquise fausse modestie un projet de site Web (il se demande à voix haute s'il est bien nécessaire que son portrait orne la page d'accueil), il entend un bruit de travaux. Cette irruption de l'impossible (la maison Curutchet est protégée par tout l'arsenal juridique qui entoure les chefs-d'oeuvre) est la manifestation du désir d'un voisin de percer une fenêtre dans un mur mitoyen donnant sur la cour du monument. Dans l'ouverture ainsi créée, apparaît la physionomie de Victor Chubello (Daniel Araoz), un type au crâne rasé, doté d'une de ces voix éraillées qui siéent si bien au castillan, avec leur registre si bas qu'il frôle les infrasons.

Leonardo a sur Victor l'avantage de l'argent, du bon goût, de la raison. Le designer reverse une partie des profits de son entreprise aux organisations indigènes d'Argentine pendant que le voisin importun refuse d'aller dans un bar parce qu'il est "*plein de Noirs*". Mais Victor dispose de réserves inépuisables de testostérone alors qu'il faut à Leonardo toute la colère de

sa femme (le yoga n'a pas mené Ana très loin sur le chemin de l'équanimité) pour qu'il trouve le courage de résister à l'invasion de son voisin.

A voir l'influence que les choses (la maison, les meubles que dessine Leonardo) ont sur les gens, on se demande si les réalisateurs n'ont pas lu Bourdieu (pour leur analyse pertinente de la différence des goûts de Leonardo et de Victor) et Perec (pour la façon dont ils agencent les gens et les choses). Cohn et Duprat dissèquent à longueur de plan la matière culturelle qui constitue le foyer de Leonardo. Ils disposent pour ce faire d'un formidable décorateur. Les lignes pures et froides de la maison Curutchet dessinent parfaitement l'existence à laquelle aspire le designer, efficace, rationnelle, justifiée par la réussite esthétique.

En face, Victor, qui a suspendu une boule à facettes au plafond de son camping-car, représente une pulsion organique. Le comédien Daniel Aroaz, que Cohn et Duprat utilisent avec une intelligente parcimonie (on le voit deux fois moins que son adversaire), impose une présence épaisse, une ironie faussement naïve qui dynamitent les codes de la bonne société.

L'Homme d'à côté est ancré dans la réalité argentine. Les relations de la plus européenne des sociétés d'Amérique latine avec le reste du continent sont signalées à travers le personnage d'Elba, la bonne immigrée à qui l'on donne les vêtements usagés. L'insécurité qui pèse sur Buenos Aires comme sur la plupart des continents reste omniprésente (ne serait-ce que parce que Le Corbusier n'a pas pensé aux nécessités qu'elle impose en dessinant la maison Curutchet).

Le conflit entre l'homme dans la maison et l'homme de la rue se transforme peu à peu en une fascination trouble, à sens unique. Victor exerce une emprise quasi érotique sur Leonardo, qui se débat entre son désir de ressembler - ne serait-ce que pour un instant - à cet homme qui ne vit qu'au gré de ses pulsions, et les règles que lui impose sa vie sociale et conjugale.

Le scénario d'Andrés Duprat illustre cette contradiction par des trouvailles comiques souvent brillantes - le monologue de Leonardo décrivant à ses amis sa première rencontre avec Victor -, parfois trop appuyées (la conduite du designer, également enseignant, à l'égard de ses étudiants est d'une abjection caricaturale). Au bout du compte, on obtient un film rare, même s'il est imparfait, une satire analytique qui exige un peu de réflexion pour faire rire.

http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/05/03/l-homme-d-a-cote-le-bobo-la-brute-et-le-corbusier_1516212_3476.html



Les chantiers de la perte

Par Clément Ghys

Saletés de voisins. Si les problèmes de nuisances sonores, de murs mitoyens ou de dépôts de débris font l'audimat des émissions de ce qu'il est convenu de qualifier de *trash télé*, c'est qu'ils mettent en péril l'intimité et la sécurité de l'îlot domestique. Des soucis de ce type, Leonardo Kachanovsky, le héros de *l'Homme d'à côté* de Mariano Cohn et Gastón Duprat, ne pensait jamais en avoir. A La Plata, ce designer star quadragénaire, polyglotte, affublé de l'uniforme de sa profession - épaisses lunettes rectangulaires, col roulé, attirail technologique -, vit dans la Casa Curutchet, «*le seul bâtiment construit par Le Corbusier dans toute l'Amérique latine*», comme le soulignent les guides qui défilent devant sa porte.

«**Beaufs**». Quand il dessina la maison, en 1948, le père de l'architecture moderne imagina qu'un arbre pousserait au milieu du salon, mais - pas si prévoyant que ça - il oublia la question du voisinage. C'est donc avec surprise et effroi que Leonardo (l'acteur Rafael Spregelburg) entend le retentissement des travaux que fait son voisin Victor, «*beauf, vulgaire*» et *intrusif*. S'ensuivront négociations, mensonges et tractations cocasses pour que le chantier s'interrompe, entraînant crises de couple, disputes et drames.

En 1962, dans *l'Eclipse*, Antonioni filmait Monica Vitti dans des panoramas urbains modernistes. Ici, la caméra, plus légère, est à l'intérieur de la Casa Curutchet, qui est plus qu'un décor : un révélateur. Les travaux du voisin font baisser la luminosité de la maison, les bourgeois qui y vivent ne sont plus tellement éclairés et tombent dans la lâcheté et la stupidité, se moquent des populations indigènes tout en finançant en même temps des ONG qui les soutiennent.

Alors qu'ils écoutent un morceau de musique contemporaine allemande, affalés sur un canapé Kartell, ils s'extasient devant la puissance des *beats*, avant de s'apercevoir qu'il s'agit en réalité de coups de marteaux sur le mur, preuve que les travaux ont repris.

Reliquats. Dans cette comédie grinçante, le propos de Mariano Cohn et Gastón Duprat est simple, un peu facile, mais efficace et donne une nouvelle preuve du dynamisme du cinéma argentin. Et si le personnage du voisin, Boudu latino et violent, est souvent caricatural, son duel, supposé apolitique, avec le héros est la marque d'une société sud-américaine divisée, entre bourgeoisie cosmopolite, reliquats de dictature et nouveaux codes de différenciation culturelle, où la lutte des classes est diluée dans le maté.

<http://next.liberation.fr/cinema/01012335250-les-chantiers-de-la-perdition>





Complementos

Le Corbusier: los viajes al Nuevo Mundo

Cuerpo, naturaleza y abstracción : por Roberto Segre

[...]

3.- La abstracción orgánica

La experiencia latinoamericana resultó un verdadero *turn-point* en la trayectoria de Le Corbusier. Se produjo casi una milagrosa coincidencia entre los descubrimientos geográficos y climáticos del continente, la nueva imagen de la ciudad forjada en Río de Janeiro, que luego detallará a lo largo de diez años en Argel, y el inicio de una década dura y conflictiva, con escasos encargos arquitectónicos ante las consecuencias de la Crisis Mundial de 1929 y el fortalecimiento de los regímenes políticos autoritarios, de izquierda y de derecha: tanto Stalin en la URSS como Hitler en Alemania, Mussolini en Italia y Franco en España. Se puede afirmar que en 1929 se cerró la etapa platónica y purista de su lenguaje arquitectónico basado en la "estética de la máquina" y se abrió tanto la dimensión geográfica como la adopción de elementos orgánicos y regionalistas en las pequeñas obras realizadas durante la década de los años treinta. O sea, la abstracción pura y el fervor utópico por la civilización maquinista, cedieron el paso a las condiciones objetivas y cambiantes de la realidad social, política, cultural y ecológica que definían los parámetros de los problemas a resolver. Según las provocadoras afirmaciones de Jencks, fue un posmoderno antes de tiempo y un incipiente *eco-hippy*. De allí la importancia de *Précisions*, cuyo texto expresó con claridad este proceso,

al contener los elementos básicos de la transformación de su pensamiento. En las diez conferencias impartidas en Buenos Aires, resumió los principios esenciales que rigieron en su producción arquitectónica y urbanísticas de la década de los años veinte – la Ciudad de Tres Millones de Habitantes, el Palacio de las Naciones en Ginebra y la Villa Savoye –; mientras en las conclusiones del "corolario brasileño" aparecieron las cintas continuas imaginadas para San Pablo, Montevideo y Río de Janeiro.



Esquicio para Río de Janeiro (fuente: Vivercidades.org.br).

La maduración de las nuevas ideas estéticas apareció claramente en las obras proyectadas para América Latina. Las viviendas diseñadas para Victoria Ocampo – así como el "rascacielito" de apartamentos – y Julián Martínez de Hoz en Buenos Aires; Paulo Prado en San Pablo y Roberto Dávila en Santiago de Chile – entre 1928 y 1930 – responden a la tipología de las "cajas blancas"; a la aplicación ortodoxa de los "cinco puntos", basados en la presencia de los *pilotis*, la estructura de hormigón armado, las ventanas horizontales, el techo jardín y la planta libre. Resultan versiones desprendidas de las obras parisinas: la villa Savoye, Stein, Meyer y Cook. Inclusive, el Maestro le propone a Victoria Ocampo construir 17 casas tipo Villa Savoye en un terreno en San Isidro, en las afueras de Buenos Aires, preanunciando los condominios cerrados locales de finales del siglo XX. Sin embargo, paralelamente a su interés por los voluptuosos desnudos femeninos y la recolección de objetos naturales – piedras, conchas, troncos, raíces, que constituían los *objets á réaction poétique* –, integra la piedra rústica en algunos proyectos: en la pared del volumen bajo del Pabellón Suizo; en el muro estructural del modelo popular de la Maison Loucheur (1929) y en su apartamento de Nungesser-et-Coli.

El cambio radical ocurrió al recibir en Buenos Aires – durante sus conferencias –, el encargo del aristócrata Matías Errázuriz, embajador de Chile en la Argentina, para proyectar una casa de fin de semana en el exclusivo balneario de Zapallar, a orillas del Pacífico, próximo a Valparaíso. Asiduo visitante de París y amigo de Victoria Ocampo, esperaba del Maestro una casa "moderna" semejante a las europeas difundidas internacionalmente. Impresionado por la personalidad del sitio – el terreno se asomaba a un acantilado frente al mar, con el majestuoso telón de fondo de la Cordillera de los Andes –, decidió fusionar la herencia planimétrica de la casa Citrohan con la adopción de materiales regionales. Colocó el rectángulo principal con orientación norte-sur, paralelo al Pacífico y definió un espacio social enmarcado por la rampa de acceso al *mezanine* de los dormitorios, caracterizado por el piso, pilares y paredes de piedra y la estructura de troncos rústicos de madera. Resonando las pendientes de la montaña,

sustituyó el habitual techo plano por dos pendientes invertidas – luego difundido como techo "palomita" –, con cubierta de tejas. Es el punto de partida del lenguaje regionalista, sin concesiones a componentes formales y espaciales tradicionales, en un intento de fusionar las teorías universales de la vanguardia con los atributos locales del sitio. Así lo expresó, Le Corbusier, en la carta a Errázuriz: *"No se sorprenda por cierto aire tradicional de nuestro proyecto: esta apariencia es un tanto superficial [...] los planos que le estamos enviando presentan una solución verdaderamente arquitectónica a pesar de la apariencia..."*. El diplomático no valoró la creatividad del Maestro, ni su deseo de asumir los elementos identificadores de la realidad chilena: su cordón umbilical estaba inexorablemente unido a la cultura europea. Sin embargo, este proyecto abrió el camino de nuevas experiencias estéticas y constructivas que se materializarán en la villa De Mandrot (1930), en la villa á Mathes (1935), y en el pabellón de *week-end* en las afueras de París, culminando en las viviendas populares Murondins (1940).

A pesar de sus fracasos en los intentos de construir una obra en América del Sur – finalmente el proyecto del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, se concluyó con las modificaciones introducidas por Niemeyer a los diseños del Maestro –, perduró una fuerte relación sentimental con los profesionales latinoamericanos: mantuvo una correspondencia regular con el argentino Amancio Williams – a quién encargó inicialmente la construcción de la casa Currutchet – y los brasileños Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y Affonso Reidy. Éste intentó colocar el Museo de Crecimiento Ilimitado en el proyecto urbano de Santo Antonio en Río de Janeiro (1948), y sobre un proyecto original de Lúcio Costa, Le Corbusier construyó el pabellón del Brasil en la Ciudad Universitaria de París (1953-1959). De allí que acometiera con gran entusiasmo el pedido del doctor Pedro Curutchet de un proyecto para su consultorio y vivienda en la ciudad de La Plata (1948). El cirujano, famoso por el diseño de nuevos instrumentales quirúrgicos, se sentía identificado con la vanguardia arquitectónica, así como disponía de recursos para lanzarse a esta aventura, bastante inédita en una tranquila ciudad de provincia. En un momento en que estaba luchando por recibir encargos del gobierno francés en las obras de reconstrucción de la posguerra – ya había fracasado el proyecto urbano de Saint-Dié –, e iniciaba la construcción de la *Unité* en Marsella, es emocionante verificar la intensa dedicación a esta pequeña casa, en busca de una solución madura y original. También poco presente en los estudios sobre la obra del Maestro, la consideramos un hito esencial en la nueva etapa "brutalista" de su lenguaje.



Casa Currutchet, La Plata (fuente: [GSD, Harvard](#)).

La casa Currutchet, antecede las casas Jaoul (1951), así como la pared de casetonados de brises, utilizados en la villa Shodhan en Ahmedabad (1952). A pesar de no haber visitado el terreno, y ante los estrictos requerimientos funcionales – la articulación entre vivienda privada y consultorio médico –, creó una dimensión espacial interior, inimaginable en el pequeño terreno situado entre medianeras. Su percepción urbana contextualista – sin duda recuerdo subconsciente de su visita a La Plata con Alejo González Garaño en 1929 –, integró la casa con las diferencias planimétricas y estilísticas de los edificios colindantes, asumiendo los atributos de la "casa chorizo", elogiada en sus conferencias. El casetonado de *brises* de hormigón armado a la vista que protege del sol el consultorio, actúa como una fachada virtual transparente apoyada sobre *pilotis*, permitiendo las visuales desde el fondo del terreno en el que se sitúa en tres niveles la vivienda privada. Constituyen dos bloques casi flotantes, unidos entre sí por el patio interior de forma libre – que antecede el del convento de la Tourette –, surcados por la rampa de acceso al consultorio, y la terraza que se extiende hacia la calle. A su vez, el bloque médico es colocado siguiendo la diagonal del trazado vial, mientras el volumen de la vivienda, es ortogonal como los límites del terreno. Se trata de un juego volumétrico, de transparencias y opacidades, de luces y sombras, de planos ortogonales y diagonales, que hacen de esta pequeña casa una obra maestra, no sólo de Le Corbusier sino de la arquitectura latinoamericana, en una expresión que une íntimamente lo universal y lo local. En la Argentina constituye un paradigma equivalente a la Casa del Puente de Amancio Williams. En estos tiempos de globalización anónima, de ciudades inhabitables, de pérdida de identidades culturales, las lecciones contenidas en la obra del maestro siguen constituyendo un vivo ejemplo de la fértil y necesaria interacción creadora entre mundos disímiles.

RS

Río de Janeiro, febrero, 2006

http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm



Le Corbusier et l'Argentine

Les relations entretenues par Le Corbusier avec l'Argentine sont une succession d'espoirs et de projets avortés. Le premier d'entre eux est une commande de l'intellectuelle Victoria Ocampo, à qui Le Corbusier proposa des plans proches de ceux de la villa Meyer, mais l'écrivaine opta pour le projet d'Alejandro Bustillo. Une série de conférences, lors desquelles il présente notamment son Plan Voisin, fut l'occasion pour Le Corbusier de découvrir l'Argentine et plus particulièrement Buenos Aires, où il commence à élaborer ce qui deviendra le *Plan régulateur*, projet au long cours en lequel Le Corbusier croira longtemps.

Prismes de verre, luisants, géométriques, dans la lumière intense ; raison froide (milliards gagnés) et lyrisme (amour de l'ordre et la beauté, de l'organisation et de l'harmonie). Pure création humaine. Le rivage plat et impassible de l'Argentine porterait le signe de l'esprit

créateur. Ici serait un poste de commandement. Ici, véritablement, tout est préexistant pour élever un monument de l'esprit contemporain : une grande ville du monde.

Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme

Le projet, longuement étudié par le gouvernement en 1948, est finalement abandonné, et Le Corbusier écrit alors, désabusé:

En ce qui me concerne, j'ai reçu d'Argentine les signes les plus trompeurs de ma carrière tout entière [...]

[Buenos Aires] est la ville sans espoir, la ville catastrophique que je connais très bien.

Au milieu de cette grande désillusion et de plusieurs projets de maisons individuelles qui ne donneront rien, seule émerge la Maison Curutchet, qui reste l'unique réalisation du maître sur le continent.

Le Corbusier a construit à La Plata un discours architectural élaboré, enraciné dans les arts plastiques, et a engendré une suite d'événements architecturaux qui nous invitent à découvrir la dimension poétique de l'architecture. La promenade architecturale de la maison Curutchet, c'est-à-dire la suite soigneusement calculée des espaces et des éléments avec lesquels la séquence est orchestrée, est la clef du déroulement dramatique de l'espace dans le bâtiment. De toute évidence, la rampe qui relie les deux principaux volumes du bâtiment est l'élément le plus important de la séquence : traversant tout le terrain, de la façade au fond, dans les deux sens, elle dévoile toute une gamme d'espaces (comprimés et expansés, ouverts et clos, profonds et plats, opaques et transparents); c'est un voyage jusqu'aux confins de nos perceptions spatiales.

La villa du docteur Curutchet

Le Docteur Pedro Domingo Curutchet (1901-1992) était un chirurgien argentin exerçant principalement dans un milieu rural. Vers l'âge de quarante-cinq ans, il décida d'établir sa pratique à La Plata, la jeune capitale de la Province de Buenos Aires (la ville fut en effet fondée en 1882) où il avait étudié la médecine.

C'est là, que le Dr. Curutchet avait l'intention de construire une maison qui serait à la fois une petite clinique chirurgicale et une résidence unique pour sa famille.

Après avoir semble-t-il échoué à engager un architecte local, il s'intéresse alors à Le Corbusier qu'il n'avait jamais rencontré et demande à sa sœur Leonor (qui partait en voyage pour l'Europe) de le rencontrer à Paris.

Ce contact initial sera suivi d'une longue correspondance entre l'architecte et le client où il s'agissait de mettre au clair les aspects procéduraux – en particulier le paiement des honoraires – et qui prendra fin le 2 février 1949, quand Le Corbusier est informé que ses honoraires ont été entièrement versés. Il lance alors le processus de la conception, y associant Bernard Hoesli et Roger Aujame. Hoesli était un jeune diplômé arrivé depuis peu à l'atelier de Le Corbusier alors que Aujame était un ancien collaborateur ayant participé au chantier de construction de l'Unité d'habitation à Marseille.

Le Corbusier avait posé comme l'une des conditions de son acceptation de la commande de pouvoir choisir un architecte de chantier et proposé quatre candidats en Argentine et en

Uruguay, parmi des amis et confrères en lesquels il avait confiance et qui connaissaient bien son travail. Le Dr. Curutchet choisit Williams en octobre 1948, c'est-à-dire longtemps avant que la première ligne du projet ait été tracée à Paris.

Amancio Williams (1913-1989) était un jeune architecte argentin ayant déjà mené à bien des projets importants – notamment la maison connue sous le nom de Casa del Puente (Mar del Plata, 1945) – et attiré l'attention au niveau international. Il joua un rôle important dans la réalisation de la construction en encourageant le Dr. Curutchet à continuer son projet pendant des périodes de doute provoqué par des retards dans le processus de construction et une inflation galopante. De plus, les plans, très professionnels et méticuleux, produits par l'atelier d'Amancio Williams pour la construction de la maison fut essentiel pour mener à bien la construction du bâtiment.

Début 1954, la maison était achevée et occupée par la famille du Dr. Curutchet. Bien que les changements apportés au projet initial aient modifié certains aspects des intentions de Le Corbusier, la maison Curutchet, telle qu'elle est construite, n'en reste pas moins incontestablement « corbuséenne » et constitue un exemple représentatif de son architecture d'après-guerre, une période qui fut, comme William Curtis l'a noté « aussi féconde que les années 1920 » et s'est caractérisée par une « appréciation mélodieuse de valeurs intemporelles et une obsession de l'harmonie de la nature ».

En effet, tout l'univers des thèmes corbuséens, anciens et nouveaux – les cinq points pour une nouvelle architecture des années 1920, les principes du purisme, le brise-soleil, les murs entièrement vitrés et la promenade architecturale – réapparaissent dans la maison Curutchet avec une poésie spatiale et une précision architecturale revigorées, montrant clairement que Le Corbusier procède à un métissage de principes et de postulats de deux périodes précédentes dans son œuvre : le langage héroïque et puriste des années 1920 et les expériences moins dogmatiques mais également riches des années 1930.

Deux aspects liés de façon complexe ressortent comme les plus frappants parmi les nombreuses caractéristiques remarquables de cette construction :

- La relation avec la nature
- La poésie spatiale articulée à travers la promenade architecturale.

Cette dernière contrôle et guide les mouvements dans toute la construction, menant à différentes destinations où le parc s'offre au regard des occupants dans des perspectives

soigneusement encadrées, prises entre les cloisons en béton du brise-soleil, comme si la maison était inséparable du parc lui-même.

Le sort a néanmoins réservé à la Maison Curutchet un destin partagé par de nombreuses autres œuvres architecturales. Le Dr. Curutchet et sa famille ont complètement habité la maison pendant une dizaine d'années seulement, avant leur décision de retourner s'installer à la campagne. Peu souvent habitée et mal entretenue, la maison tomba en ruines jusqu'en 1987 où elle fut largement restaurée. Elle est aujourd'hui Monument national protégée et abrite le Colegio de Arquitectos de La Plata, l'association professionnelle d'architectes de la ville.

D'après **Le Corbusier et l'Argentine**, article de A.Lapunzina paru dans eav (education, architecture, ville), vol.4, 1998 (pp. 62-72)

<http://www.latitud-argentina.com/blog/le-corbusier-argentine-curutchet/>



Otras fuentes :

<http://www.lhommedacote-lefilm.com/index.php>

http://www.dailymotion.com/video/xeq5q2_entrevista-a-mariano-cohn-por-el-ho_creation

Para profundizar :

- **Sobre le Corbusier :**

<http://www.arquitectura.com/historia/protag/corbu/indice.asp>

- **Sur Le Corbusier :**

<http://www.fondationlecorbusier.fr/>

- **Sur le Corbusier à Pessac :**

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1970_num_25_4_422352_t1_1207_0000_3

<http://lecorbusier.cv-aurelien.com/citefruges.htm>

http://www.dailymotion.com/video/xmg05s_visite-guidee-de-la-maison-le-corbusier-a-pessac_creation

