

posible descripción. Un uso particular de estas relaciones podemos encontrarlas en varias obras de El Greco (1541-1614), pero especialmente podemos advertirla en **El juicio final**, en que la sugerencia vertical está implícita en el mismo formato de la obra. Son diversos los ejes verticales, siendo el principal el eje central: está fuertemente definido por la sola figura de Cristo. Sobre el eje derecho para el espectador, aparecen figuras ascendiendo, indicadas por direcciones, actitudes y ejes virtuales de sus miradas; sobre el izquierdo, las configuraciones son más desordenadas y varias expresan francamente una caída. El autor aprovecha claramente, como modo expresivo, la cualidad doble de la vertical: sobre ella se puede subir o bajar, ascender o caer. (ver *Grupo Mu: Los formemas*, más adelante). La metáfora visual está indicando claramente quiénes son los elegidos y quiénes los condenados; y si intentamos describir la imagen sin referencias religiosas, de las que podemos carecer, quiénes ascienden exitosamente y quiénes caen humillantemente, así como cuál es la figura que comanda ascensos y descensos, configuración que podemos asimilar fácilmente a ascensos y descensos sociales, materiales o espirituales: dependerá de nuestro sentido de la vida.

En todos los casos, cuando hablamos de Ejes (ref. Capítulo 4) nos referimos a las direcciones predominantes que gobiernan las figuras, que en el ejemplo son evidentemente verticales pero virtuales, es decir, no aparecen dibujadas concretamente pero son fácilmente perceptibles y evidenciables. Sobre éstos se han perfilado figuras construidas especialmente utilizando curvas que, en general, siguen las direcciones de esos ejes pero que, por sí mismas, manifiestan un arrebato y aceleración hacia puntos definidos. (ver Arnheim: *Tensiones dirigidas* y *Grupo Mu: El sistema perceptivo visual*, más adelante).

#### • El plano básico

Puntos y líneas actúan sobre una bidimensión, sobre un plano, que denomina BÁSICO ya que en primera instancia considera el plano cuadrado como más PURO (una expresión no objetiva, sin duda), es decir, más neutro

desde el momento que por su configuración no acusa una direccionalidad preferida. Obviamos sus referencias a calideces y frialdades que pudieran distraernos. Sobre este plano cuadrado básico inicia una serie de reflexiones que nos conectan, nuevamente, con consideraciones ya realizadas a propósito de las leyes que nos gobiernan. En efecto, subraya en primer término que la consideración del arriba y abajo de este plano nos ofrece un carácter absolutamente distinto y claramente relacionado con nuestro modo de percibir visualmente: la zona de abajo –la tierra– tiene una densidad apropiada para soportar, sostener objetos, los que –en la realidad y en el caso virtual del plano– se ubican con comodidad; por el contrario, el arriba del plano básico –el cielo en nuestra percepción del mundo visible– tiene una débil densidad para soportar pesos, por lo que en uno y otro caso sólo seres excepcionales pueden morar en él. En nuestra percepción, sólo pájaros y hoy diversas máquinas voladoras (en antiguos tiempos, seres casi mágicos, como la luna y las estrellas); en el PLANO BÁSICO, y durante mucho tiempo, sólo seres dotados del mágico poder de habitar el cielo representacional –dioses paganos, Dios judeo-cristiano, la Virgen, ciertos santos– con lo que iconográficamente quedaba expresado ese poder, pero, además, plásticamente adquirían una presencia especial precisamente por estar insertos arriba, en el campo menos denso del plano: AQUEL EN QUE LOS OBJETOS QUE LO PUEBLAN ADQUIEREN UN MAYOR PESO VISUAL EN VIRTUD DE LA MENOR CAPACIDAD DE SER SOPORTADOS.

Aunque es evidente, antes de continuar debemos llamar la atención sobre un punto particular: si bien Kandinsky no lo dice expresamente, está presentando este plano básico como un símbolo de nuestro propio universo, por lo menos el perceptible por los sentidos: la diferencia crucial entre arriba-abajo y las significaciones de energía y pasividad por las direcciones son, ya lo dijimos, propias de nuestras percepciones. No es de extrañar, pues veremos que todo el arte plástico está conectado y referido, de una u otra manera, al universo físico. Pero es útil ponerlo en evidencia pues ahora estamos en condiciones de comprender significaciones particulares del lenguaje visual a partir de esta equiparación que, por otra parte, ENTIENDO QUE NO PARTE DE LA SUBJETIVIDAD DEL AUTOR SINO QUE TODOS PODEMOS APRECIARLA.



Quizás Kandinsky deseaba hallar los modos en que el arte FUTURO se justificara, pero en realidad halló el sentido de casi todo el arte a partir de sus principios; aparte principios que los artistas intuían o conocían desde siempre. Arriba-abajo se había respetado necesariamente mientras el arte fue representativo; la crisis del modelo se hace presente cuando lo icónico ya no lo es todo. Y Kandinsky muestra que no es gratuita la condición: no sólo es necesidad de lo representativo sino necesidad impuesta por nuestro modo de ver, a partir de nuestro modo de estar en el mundo. Por siempre, habían TENIDO PERMISO para estar ARRIBA ángeles, dioses o Dios, santos, etc., y esto era convención aceptada. Pero cuando desaparecen del consumo popular estos personajes AUTORIZADOS ¿qué ocurre con el ARRIBA? Pues que gráfica y plásticamente, los elementos allí colocados, adquieren una valoración especial porque se alteran las condiciones naturales aceptadas por nuestra visión y se hace necesario un modelo teórico de explicación. Pero, pensando hacia atrás, vemos claramente que si bien TENÍAN PERMISO adquirían presencia plástica especial por su ubicación en el plano pictórico, más allá de los símbolos que les pertenecían. Cuando desaparece la sacralidad, es necesario explicar por qué los elementos que no son sagrados siguen tomando trascendencia. Toma, entonces, valor especial la consideración del PLANO BÁSICO para explicar esta circunstancia, es decir, se evidencian y toman relevancia VALORES SIMBÓLICOS PLÁSTICOS antes inadvertidos, pero que siempre estuvieron presentes en el arte occidental. (Ver ejemplos en Capítulo 7)

De modo que en el arte representativo, o sea prácticamente todo el arte occidental desde bastante antes del cristianismo, sólo otorgaba PERMISO de habitar legalmente la zona alta del plano básico a seres dotados de condiciones particulares. Pero es el hecho ya comentado que el mismo Kandinsky ejecutó la primera obra totalmente abstracta, sin representación figurativa; por lo que las consideraciones que hace deben ser entendidas como condiciones propias, ínsitas, de ese plano básico, más allá de que se registren o no figuraciones representativas. Esta característica que el artista describe ha sido, a su vez, criticada por subjetiva y arbitraria. El argumento es que se le asigna a un material inerte, un plano bidimensional, un carácter de personalización dotándolo de características que se pueden registrar sólo

en seres orgánicos: se ha dotado al plano de la posibilidad de aceptar o rechazar elementos casi como si fuera por una misteriosa voluntad propia.

Este plano básico, así como cualquier plano en el que se vaya a ejecutar una obra plástica, es verdaderamente una construcción casi abstracta por su no significación particular en sí misma. Es una convención aparecida en una época particular de la pintura y generada a partir, en lo pragmático, de una facilidad de construcción, y en lo organizacional, de todos los factores físicos que nos impregnan psicológicamente, como se ha dicho. De modo que si bien el plano en sí es totalmente neutro —NO QUIERE NI DESEA NADA— tan pronto como se enfrenta a él un artista queda condicionado por la historia personal de éste, aparece como un símbolo sobre el cual va a elaborar nuevos símbolos a partir de un diálogo establecido con ese plano que, ahora sí, está teñido psicológicamente con su personalidad e historia. Creo que ningún artista discutiría esto, ya que son tan cuidadosos en el tratamiento de este plano; la aclaración va dirigida a otros teóricos que, aparentemente, ven casi imposible participar de este cierto animismo que psicologiza al plano.

La otra consideración de importancia que propone Kandinsky en este sentido es calificar también el carácter de la zona derecha e izquierda del plano. En este caso no lo podemos equiparar directamente al mundo físico, ya que es casi indiferente nuestra percepción y nuestra acción espacial hacia un lado u otro (Anzorena, 1997). En este caso se relaciona con un automatismo que organiza nuestro modo de recorrer ciertos objetos con la vista, que aparentemente va desde la izquierda hacia la derecha. El origen de esta tendencia no está determinada científicamente, aunque suele atribuírsele a nuestros hábitos de lectura; no obstante, existen intentos de explicación mucho más esotéricos. Pero, en general, no advertimos en obras generadas por autores con hábitos de lectura inversos —hebreos, japoneses, musulmanes— que las imágenes producidas se contradigan con nuestros modos de ver. La conocida obra de Hokusai **La gran ola**, por ejemplo, no nos da la impresión de marchar en sentido inverso a la concepción que pudiera haber tenido un pintor occidental.



Volviendo al tema, la propuesta en este caso es que el sector del plano básico que observamos a nuestra izquierda es menos denso que el derecho (por tanto, tiene menor capacidad de sostén para las figuras) y, como consecuencia, esas figuras insertas en él adquieren mayor peso visual. El efecto no es tan radical como en el caso del arriba-abajo pero es comprobable invirtiendo la proyección de ciertas diapositivas con imágenes apropiadas para ello. También es visible el efecto en escenarios teatrales, aunque es posible que muchas veces el director responda a su propio sentido intuitivo de la organización más que al conocimiento de determinadas leyes organizativas. Lo cierto es que la ubicación más frecuente de un actor que debe recitar un monólogo crucial sea a la izquierda del escenario para el espectador, donde Kandinsky nos dice que su figura adquiere mayor fuerza de presencia por su menor densidad. Y a la inversa, cuando en un acto del conjunto Les Luthiers debe intervenir un relator, éste se coloca a la derecha, en el lugar que lo SOPORTA más adecuadamente por ser más DENSO: tiene una actuación positiva pero no es protagonista, por lo que casi debe desaparecer. Una ubicación a la izquierda le daría una relevancia contradictoria.

#### • El plano básico otorga significación

Estas condiciones expresadas alrededor de la carga expresiva de este plano básico—cuya consideración parte del cuadrado pero se hace fácilmente extensible a formatos rectangulares con una u otra direccionalidad—no significan esencialmente condicionantes de ningún tipo en cuanto a las posibilidades expresivas; por el contrario, contribuyen activamente a esas posibilidades por cuanto el artista está en condiciones de seguir sus sugerencias organizacionales o confrontarlas: depende únicamente de sus opciones expresivas. Una obra en que está muy claramente marcada la aceptación de estas sugerencias del plano (¡¡cuatrocientos años antes...!!) como **La rendición de Breda** de Velázquez (1599-1660), en que se muestra con evidencia el mayor o menor peso visual de las configuraciones según lo expresado por Kandinsky: arriba-izquierda aparece el cielo (el cuadrante menos denso); abajo derecha, un caballo que cierra ese sector (el cuadrante más denso); en los otros cuadrantes, alternativas intermedias de pesos visuales.

La composición es claramente estructurada y sin planteos dramáticos: la batalla terminó y el bando ganador está simbolizado por las verticales en exitosa elevación de **Las lanzas**, el otro nombre por el que se lo suele identificar.

En el Capítulo 7 se analiza comparativamente un caso de uso dramático o de exaltación de la figura con respecto a las posibilidades que brinda el plano: **El eco del llanto**, del mejicano David Alfaro Siqueiros (1896–1974).

Quizás la pregunta que surge es: ¿cada uno de estos autores conocía el planteo que comentamos? Velázquez obviamente no; el mejicano es posible que tampoco. ¿Por qué, entonces, podemos contemplar sus obras a partir de una teorización que pareciera tan subjetiva como la de Kandinsky? En realidad lo que se trata de hacer en este trabajo es mostrar que, si las consideraciones son subjetivas, es una subjetividad que pertenece a muchos. PERO EN REALIDAD SE TRATA DE MOSTRAR QUE, EN ESTAS CONSIDERACIONES, LO QUE PRIMA ES LA OBJETIVIDAD. PRECISAMENTE PORQUE PARTEN DE HABER PUESTO LA ATENCIÓN EN UNA ESTRUCTURA QUE DEPENDE DE CONDICIONES FÍSICAS A LAS QUE ESTAMOS INDEFECTIBLEMENTE SUJETOS Y A LAS CUALES REACCIONAMOS NATURALMENTE y que Kandinsky tuvo la virtud de poner en evidencia. En consonancia con su época y paralelamente con estudiosos de otras ramas del conocimiento, intenta encontrar explicaciones a hechos que poco antes no tenían siquiera carácter de problemas, por tanto no existían: en este caso, una explicación objetiva de fenómenos que antes no habían tenido presencia ni expresión; POR ESO NO EXISTÍAN.

Otras consideraciones con relación a las condiciones generales del plano no parecen tener el mismo asidero en el mundo físico o en características psicológicas. Pueden resultar más subjetivas aunque no es difícil encontrar en el arte pictórico ejemplos que apoyan sus tesis. Concretamente, su calificación de las direcciones diagonales: le asigna un carácter dramático a la que une los vértices abajo-derecha con arriba-izquierda y un carácter lírico a la que marcha de abajo-izquierda hacia arriba-derecha. Como ejemplos se pueden mencionar, para la diagonal dramática, VARIOS DESCENDIMIENTOS DE LA CRUZ, en que el cuerpo de Cristo suele seguir

esta dirección. Y como diagonal lírica vale como ejemplo **La libertad guiando al pueblo** de Delacroix (1798–1863), en que es muy evidente la tensión sobre esta diagonal.

Otro apoyo surge, curiosamente, de consideraciones simbólicas pertenecientes a antiguas culturas según Cirlot en su **Diccionario de símbolos**:

*En todo símbolo gráfico el significado de las zonas espaciales sobredetermina y condiciona, u origina, el sentido del grafismo según las equivalencias:*

*detrás, IZQUIERDA, ABAJO: no manifestado, inconsciente;*

*delante, DERECHA, ARRIBA: manifestado, consciente.*

*POSITIVO ES TODO MOVIMIENTO QUE VA DEL PRIMER GRUPO AL SEGUNDO.*

¿Qué modifica Kandinsky con sus escritos y con su **Acuarela abstracta**? Introduce en el arte plástico nuevas versiones que, a su vez, produjeron cambios de diferente especie. Las consecuencias organizativas sintácticas de su acuarela produjeron el rompimiento total de un espacio simbólico de la realidad que siempre se había respetado. El abajo-arriba, según su propia tesis, se refería a la estructura de ese plano básico y no a una representación del espacio perceptible. Por el contrario, en sus obras el espacio registrado como fondo es totalmente indeterminado e indescriptible; son las relaciones internas del plano las que determinarán el poder expresivo de cada elemento incorporado. Por ello, con sus escritos da categoría conceptual a ese espacio elaborado sobre el plano, le otorga un carácter que me tienta denominarlo UNIVERSO SIMBÓLICO, al mismo tiempo manifestando sus leyes internas, con lo que le confiere una independencia del espacio real en que vivimos. Insisto: poner esto de manifiesto es importante por la factibilidad de movernos en ese espacio con elementos no representativos, que se denominaron erróneamente abstractos; en tanto éstos no aparecieron, parecía suficiente que respetaran las normas establecidas en la representación realista.

Esta independización abrió nuevos caminos expresivos que explotaron por largos años diversos artistas: Joan Miró, Paul Klee, Mondrian, Rothko, ...fueron algunos de los muchos de los que experimentaron con este espacio DONADO por Kandinsky en 1916.

### Rudolf Arnheim

Psicólogo gestaltista alemán, radicado en Estados Unidos, Arnheim interesa especialmente en este panorama por su extensa bibliografía dedicada tanto a la comprensión de las artes visuales como a sus propuestas sobre las condiciones de la percepción. Él mismo lo expresa con firmeza: *Desde muy joven supe que el estudio de la mente y su relación con las artes iba a ser el tema de trabajo de mi vida.* (1993, p. 24).

De sus ideas me interesa destacar especialmente aquéllas que se refieren al tema específico que se trata y que pueden ser miradas hoy día desde un punto de vista semiótico. Según lo que se ha expuesto, se verá que tienen puntos en común con ciertas ideas que han ordenado el pensamiento semiótico actual.

Las ideas básicas que me interesa destacar son:

1. La percepción es un hecho cognitivo.
2. La percepción diferencia y generaliza simultáneamente.
3. Todo fenómeno visual es significativo.

Desde la psicología gestáltica –la psicología de la forma– el criterio de lo perceptual y sus consecuencias constituye, por un lado, su éxito mayor por cuanto es universalmente aceptado el modo de explicar los mecanismos con que conformamos estructuras perceptuales por las conocidas leyes de figura-fondo, de la buena forma, de pregnancia, etc. Y, por otro lado, por las consecuencias que más adelante se comentan, pasa a ser motivo de polémica



~~como en la imagen publicitaria, aunque en éstas se pueda renunciar a lo estético como ingrediente inútil cuando el mensaje ya es claro y direccionado;~~

- ~~• la imagen artística posee la potencia de implicar todas las aptitudes humanas y la publicitaria tiende a eliminar la importancia de lo subjetivo, por ello existe una relación inversa entre la calidad de la comunicación artística (lo cualitativo), en la que cada uno es partícipe en la elaboración del mensaje final, y la cantidad de destinatarios posibles (lo cuantitativo), que obliga a elaborar mensajes informativos tan unívocos como sea posible.~~

### Un ejemplo real

Un ejemplo aclarará estos puntos, al tiempo que planteará otros problemas de interpretación. Se trata, por una parte, de una promoción publicitaria analizada por U. Eco (1972; p. 306), y de *El eco del llanto* del mejicano Alfaro Siqueiros. En este momento interesa particularmente el elemento importante situado arriba, casi en contacto con el margen superior, en ambas imágenes.

Si nos atenemos a lo que antes se dijo (ver Capítulo 3: *W. Kandinsky*), la ubicación misma del elemento gráfico determina la importancia y la imponentia del mismo, no obstante saber que en la publicidad se trata de un auto pequeño<sup>1</sup>. Por ende, la importancia está destacada sólo por la imagen, por la relación establecida en el universo virtual. Dijimos que, antiguamente, sólo seres especiales tenían permiso para morar en esa zona. Cambiaron los dioses, y hoy también un automóvil, para reforzar su presencia e importancia, puede habitarlo como un recurso visual de fuerte manifestación.

<sup>1</sup> Si bien no hay elementos de comparación de escala, conocemos culturalmente que es pequeño con relación a otros: la redundancia publicitaria determina que no se utilice un elemento que no se haya incorporado al conocimiento público anteriormente. Diferencia fundamental con respecto a la producción de imágenes artísticas.

En el análisis de Eco este contenido\*, que proviene de lo visual, NO SE MENCIONA. La atención está dirigida exclusivamente a lo verbal en forma exhaustiva, obviando la organización de la imagen. Es sorprendente, porque precisamente la imagen es la que completa la idea desarrollada en el texto. En él se combate el mito de un auto de grandes dimensiones y de tecnología compleja proponiendo uno más sencillo, especificando sus ventajas casi domésticas. Pero la imagen contradice esta modestia, presentándolo, no obstante su pequeñez, como un producto de suma importancia; bastaría imaginar que está ubicado en el centro del plano para advertir su pérdida de jerarquía. Por esto no estoy de acuerdo con Eco, quien insiste en interpretar la imagen manifestando que *el coche que presento es absolutamente modesto*. Es la organización de la imagen la que precisamente dice: NO SE ENGAÑEN POR LO DICHO. SOY UN GRANDE A PESAR DE MI TAMAÑO., lo que sería coherente con el público yanqui al que se dirige, difícilmente consumidor de modestias y sí de excelencias.

En la obra de Siqueiros, también están reforzados los signos que jerarquizan la presencia del elemento visual. Con respecto a los límites del plano, aparece enorme la cabeza del niño-eco, lo que le da un aspecto monstruoso. Aquí, como en la imagen anterior, la ubicación pegada al límite superior realza la importancia de su dominio. Obviamente, las similitudes terminan aquí: en la publicidad, el elemento superior FLOTA sobre un plano blanco, equilibrado visualmente por una base visual determinada por el texto mencionado. En la obra del mejicano, el enorme peso está sostenido por una masa indiscriminada, con pocos indicadores de ordenamiento: está significando aspectos del caos y la guerra.

Lo que se pretende destacar es la similitud del recurso visual para imponer un elemento en la composición total. Ambos están regidos por leyes que pertenecen a ese lenguaje visual que se intenta poner en evidencia. Los signos plásticos, sus características y consecuencias de significado en cada caso, resultan esenciales en la comprensión de ambas imágenes; sin duda, actúa el formema posición que lo carga semánticamente, agregado al formema dimensión en la composición del mejicano. Y este aspecto interesa

destacar: el solo hecho de que se pueda discutir sobre significaciones según la parrilla cultural que se aplique, está sugiriendo que esa ubicación sobre el plano ya está actuando como signo con todas sus características e implicancias. La diferencia en esta ocasión reside, precisamente, en considerar una convención cultural referida sólo a lo verbal o incluir en el análisis las CONVENCIONES VISUALES<sup>2</sup>. La interpretación, como vemos, puede variar radicalmente en uno y otro caso; y, por supuesto, definiendo calurosamente la interpretación que incluye el signo plástico con la misma categoría de capacidad comunicativa que el signo icónico, y lo visual como equivalencia con lo verbal porque en ambos casos:

- se ha seleccionado del plano de la expresión\* (ubicación especial de un elemento en el plano bidimensional) una particularidad que se relaciona con el plano del contenido\* (significación también especial por su ubicación), utilizando un signo (algo que está en un lugar significando algo para alguien) mediante la aplicación de un código (o sea, una regla que relaciona un elemento del plano de la expresión\* con un elemento del plano del contenido\*). Esto es posible porque el plano de la expresión\* y el plano del contenido\* son discretos (o sea, han sido caracterizados en unidades por aplicación de convenciones culturales convencionalizadas).
- en consecuencia, se ha pasado de lo denotativo (ubicación obvia del elemento en la parte superior del plano) a lo connotativo (o sea, al registro de una significación especial —una carga semántica—, precisamente en virtud de esa ubicación).
- se establecen, asimismo, condiciones de semiosis permanente, ya que los niveles de análisis pueden profundizarse, incluyendo otras

<sup>2</sup> Las versalitas se justifican en un sentido: esta convención visual está dependiendo del carácter de símbolo bidimensional del mundo real, como ya fue expuesto. Es decir, es una convención que fácilmente asumimos pero que casi nunca es presentada como tal: no se tiene tanto rigor en registrar las convenciones visuales como las verbales, aunque ambas podrían ser comunicadas por los sistemas educativos. Pero sigue siendo claro que el texto verbal sigue siendo prioritario también en estos niveles.

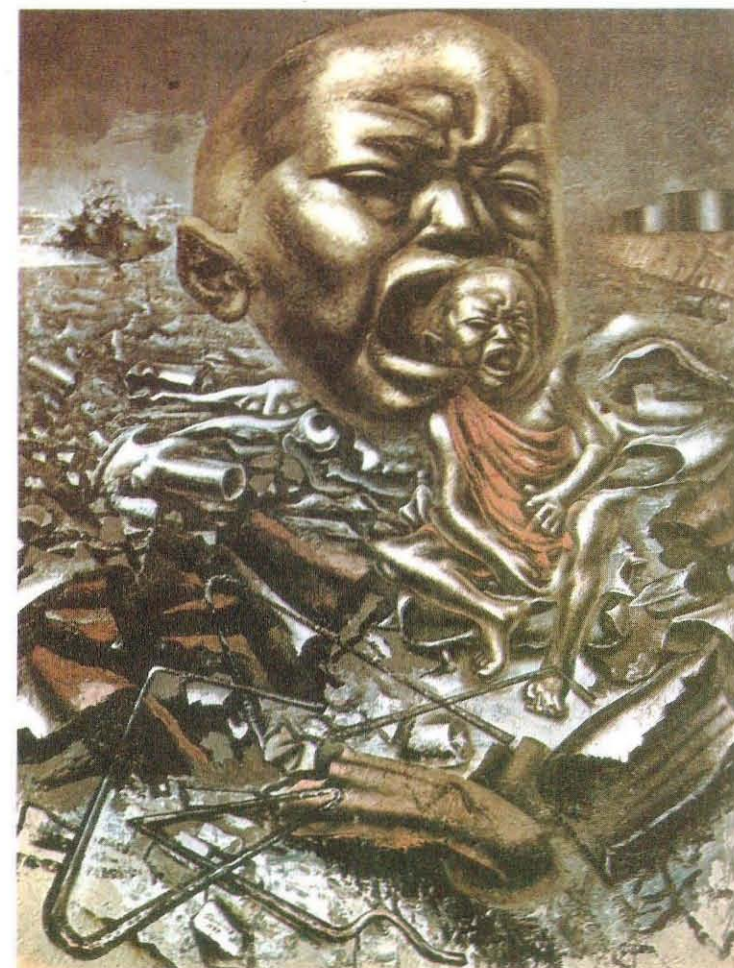
consideraciones sobre lo icónico-plástico, tal como lo hace Eco exhaustivamente en relación con lo discursivo.

En el estudio del Grupo Mu, (*Tratado...*, 1993), sólo se hacen referencias laterales respecto a ubicaciones y relaciones con el plano básico en lo referido al signo icónico, pero que tendrían contacto directo con lo que denominan RETÓRICA ICONOPLÁSTICA, que se comentó. Quizás la falta de ejemplos concretos provenientes del campo de lo visual no artístico —la publicidad, por ejemplo—, CONTINÚE PROMOVRIENDO UNA LEJANÍA EPISTEMOLÓGICA ENTRE QUIENES ESTUDIAN LA IMAGEN ARTÍSTICA Y QUIENES SE DIRIGEN HACIA UNA IMAGEN DE TIPO UTILITARIO Y DIRECCIONADO. Si bien los fines buscados son claramente diferenciados, los principios de organización en que se basan son afines. Ambas vertientes están atadas a las condicionantes que hacen que se pueda hablar con propiedad de un lenguaje visual. En ambos campos es trascendente que los elementos estén centrados o descentrados; que estén arriba o abajo; que estén o no jerarquizados; que conformen ritmos de uno u otro tipo; que mantengan o no un equilibrio visual sentido.

Todos estos aspectos configuran, de hecho, el campo sintáctico del lenguaje visual, el campo donde tienen validez estas relaciones. Las mismas son mensurables y analizables desde lo perceptual. Si bien en muchos casos conllevan una carga semántica, sus usos no están signados por una obligatoriedad en este sentido, dependiendo su significado de los modos y usos que se propongan en cada caso. En términos semióticos, estaríamos en el plano de la expresión\* que permite pasar al plano del contenido\*, en que las formas\* respectivas son independientes entre sí, como hemos visto.



El eco del llanto  
David Alfaro Siqueiros  
(1896-1974)



El gran plano circular protagonista colocado en el borde superior, tocando casi su límite, adquiere una presencia imponente más allá de la figura representativa o, si se quiere, acentuando poderosamente el dramatismo de la imagen.



## Don't let the low price scare you off.

\$1652.\*

That's the price of a new Volkswagen. But some people won't buy one. They feel they deserved something costlier. That's the price we pay for the price we charge. And some people are afraid to buy one. They don't see how we can turn out a cheap car without having it turn out cheap. This is how: Since the factory doesn't charge the

bug's shape every year, we don't have to change the factory every year. What we don't spend on looks, we spend on improvements to make more people buy the car.

Mass production cuts costs. And VWs have been produced in a greater mass for over 10 million to date than any car model in history. Our air-cooled rear engine cuts costs,

too by eliminating the need for a radiator, water pump, and drive shaft.

There are no fancy gadgets, run by push buttons.

[The only push buttons are on the doors. And those gadgets are run by you.]

When you buy a VW, you get what you pay for. What you don't get is frills. And you don't pay for what you don't get.



\*MSRP. Excludes taxes, license, and optional equipment. Dealer price may vary. ©1987 Volkswagen of America, Inc.

Es la organización de la imagen la que  
precisamente dice: "No se engañen.  
Soy un grande a pesar de mi tamaño."  
(Reproducida por Umberto Eco en  
La estructura ausente)