

# Agrippa (A book of the dead): El soporte y la representación de la memoria.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (Mayo, 2009). *Agrippa (A book of the dead): El soporte y la representación de la memoria*. IV Simposio Internacional La representación en la ciencia y el arte. UNC, La Falda.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/11>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/2hc>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# ***Agrippa (Un libro de los muertos): el soporte y la representación de la memoria***

Agustín Berti <sup>CEA-UE CONICET/ FFyH, UNCor</sup>

*CEA-UE CONICET/ FFyH, UNCor*

**Abstract.** El trabajo se centra un texto que abre múltiples posibilidades en relación con el problema de la representación: el libro-objeto multimedia *Agrippa (A book of the dead)* de 1992, del William Gibson, Dennis Ashbaugh y Kevin Begos. Este texto es una de las primeras obras literarias de factura estrictamente digital que, además, explora posibilidades artísticas que tensionan dicha factura. Constituye un hito en la conformación de las “poéticas tecnológicas” que comienzan a definirse a partir de un corpus heterogéneo de obras que circulan por espacios y canales no tradicionales. Se abordará la representación en el tránsito a lo digital.

**Keywords:** Soporte – Representación – Poesía experimental – Arte Digital – Libro-objeto – Poéticas Tecnológicas

## **Sobre la obra**

En tanto objeto artístico *Agrippa (Un libro de los muertos)* ofrece múltiples posibilidades de análisis atendiendo a su complejidad: obra de arte, texto literario y acto político en el momento de la conformación de un nuevo *sensorium* marcado por la creciente mediatización tecnológica, mercantilización, urbanización y circulación global.

*Agrippa* es un producto artesanal que desafía la estandarización y la serialización propia del libro. Su historia editorial es sumamente compleja debido a su naturaleza: se desconoce la cantidad exacta de ejemplares en circulación, aunque no superarían la centena. (LIU et. al.). El objeto está compuesto por un libro de un número de páginas indeterminado, en el cuál hay siete u ocho grabados de Dennis Ashbaugh intercalados en páginas que repiten la secuencia genómica del morfógeno materno *bicoide* de la mosca *Drosophila* intencionalmente dispuestas en dos columnas al estilo de la edición de la *Biblia* de Gutenberg. Las últimas páginas del libro están pegadas y en un recorte dentro de éstas se guarda un diskette de 3½

pulgadas que contiene el archivo “Agrippa (Un libro de los muertos)”, un poema autobiográfico de William Gibson. El archivo, una vez ejecutado, muestra el texto por la pantalla y al llegar al final se encripta haciendo imposible una segunda lectura<sup>1</sup>. Del mismo modo se pretendía que una vez abierto el libro, los grabados de Ashbaugh se velaran lentamente aunque finalmente esto no ocurría debido a limitaciones técnicas. (LIU et al.; HODGE; CENTER FOR BOOKS ART; KIRSCHENBAUM, 2004). El tema común de los grabados y del poema es la memoria, lo efímero y los dispositivos de registro (especialmente las primeras cámaras fotográficas) relacionadas con el pasado de la familia del propio Gibson en una zona rural del estado de Virginia en la década del ‘20<sup>2</sup>.

Así como que la *Biblia* de Gutenberg constituyó el primer objeto seriado que marca los inicios del capitalismo y el fetiche de la mercancía de acuerdo a Benjamin en “El narrador” (1999), el libro fue también uno de los “commodities” privilegiados de la comercialización digital en la era Amazon.com. Y es en este contexto que *Agrippa* presentó un desafío original a la creciente estandarización de los “commodities” culturales.

### **Sobre el poema**

El poema “Agrippa (Un libro de los muertos)” consiste de trescientos cinco versos divididos en seis partes: I (vv. 1-97), II (vv. 98-144), III (vv. 145-181), IV (vv. 182-218), V (vv. 219-263) y VI (vv. 264-305).

En I, el yo poético abre el álbum y se describen las fotografías viejas que hay en él. II describe la máquina fotográfica y la compara con el mecanismo de un revólver a partir de una experiencia de infancia. III describe otras fotografías del álbum y de restos de un aviso publicitario de un automóvil que está entre las páginas del álbum. IV presenta el pueblo de la infancia del yo poético y una nueva experiencia con una pistola. V describe la estación de buses, su renovación edilicia y la partida del yo poético del lugar. VI, por último, narra el exilio del yo poético y su llegada a Toronto. En los últimos diez versos yo poético habla desde su presente y en Asia, y describe la demolición de la estación de buses y su reemplazo por una sucursal de una cadena de tiendas.

“Vacilé  
Antes de desatar el nudo  
que mantenía a este libro amarrado.

Un libro negro  
ALBUMS

CA. AGRIPPA

Solicite Hojas Extra

Por Letra y Nombre

Un álbum Kodak de papel corrugado,  
Negro y quemado por el tiempo.” (GIBSON, S/F.)

Cuando uno insertaba el diskette de 3½ pulgadas, éstas y las demás líneas del poema “Agrippa (Un libro de los muertos)” pasaban ante la pantalla y luego se perdían para siempre, el archivo se encriptaba y se volvía inaccesible: una única posibilidad de leer la obra. O al menos esa era la intención manifiesta de los autores: disolver el valor de exhibición de la obra artística en el valor de culto.

### **Sobre los soportes**

Por sus características, este texto es una de las primeras obras literarias de factura digital (aunque exceda dicho soporte) y que, además, explora posibilidades artísticas que tensionan dicha factura. *Agrippa* presenta asimismo el problema de la autoría, sobre todo cuando se incluye la participación de los programadores. Como señala James Hodge en su “Descripción Bibliográfica de *Agrippa*”:

“Incluso comparado con otros libros de artista, *Agrippa (Un libro de los muertos)* es un objeto textual inusual. Más allá de la materialidad del libro y la *realia* misma, subyace el tema de la autoría. El texto del poema en el disquete que se autoborra es del novelista William Gibson, y los grabados de acuatinta sobre planchuelas de bronce dentro del libro fueron creadas por el artista Dennis Ashbaugh. Gibson y Ashbaugh son mayoritariamente citados como los «co-autores» del libro.

Sin embargo, el proyecto fue concebido por Kevin Begos, Jr., y el código del software que pasa por la pantalla (a veces denominado erróneamente «virus»), y que posteriormente borra el poema, fue escrito por un programador que firma como «*Brash*» [«Descarado»] (que deseaba permanecer anónimo) con ayuda de John Perry Barlow y John Gilmore (fundadores de la Electronic Frontier Foundation). La disposición tipográfica de la secuencia de ADN (C-A-T-G) y la idea de que el formato del libro debería plasmar toda la historia del libro desde la era impresa a la digital fue inspiración de Begos. (...)

Así, muchas manos contribuyeron a la hechura de Agrippa. Reconocer a todos estos creadores da una idea del carácter de artefacto multi-dimensional de la obra y su negociación estética entre lo material y lo efímero.” (HODGE. Nuestra traducción).

La versión final fue *hackeada* y difundida en Internet el mismo día de la presentación de libro. En cierto modo, esto ya estaba previsto, y hasta alentado, por los autores de la obra (KIRSCHENBAUM, S/F)<sup>3</sup>. Tales hechos han generado una resignificación de la obra: pensada a la vez como fetiche perdurable (reinstaurando el valor de culto aurático de la obra de arte preindustrial que señaló Walter Benjamin) y como obra efímera, hoy la misma es ubicua, permanente e intangible.

El texto de *Agrippa* se relaciona con sus soportes en múltiples planos: “Agrippa” es el nombre de una línea de álbumes de fotos de Kodak Eastman de mediados del Siglo XX, pero que alude también, mediante el subtítulo, a referencias a la familia del autor, a la cultura clásica y al ocultista Cornelius Agrippa von Nettesheim. El yo poético evoca en los versos los recuerdos de distintas fotografías de parientes muertos preservadas en uno de esos álbumes. Dichas evocaciones están atravesadas por el recuerdo de olores, sabores y texturas que remiten a distintos objetos de factura industrial que han sufrido el paso del tiempo (y a los que se alude también en los grabados de Ashbaugh presentes en el objeto libro) tanto como a un estado de naturaleza desaparecido con el avance del progreso. El yo poético da cuenta del envejecimiento de las propias fotografías generando un complejo juego de referencias y evocaciones articuladas en torno al tiempo, la memoria y los dispositivos de registro que permiten almacenarla (así como también de la pervivencia de dichos registros). Esto guarda relación con el propio soporte del texto y de los grabados que constituyen dispositivos (o “mecanismos”) de almacenamiento paradójicamente efímeros: los grabados que se velan y el texto digital que se autoencripta, donde registro y memoria parecen seguir caminos conexos pero separados. El resultado es una separación de vida y representación y en ello el acto de fotografía funciona como metonimia de todos los registros, pero es además un registro “mecánico”:

“El mecanismo: metal negro estampado  
Cuerina sobre cartón, pedazos de boj,  
Un lente  
El obturador cae  
Siempre

Dividiendo esto de aquello.”

(GIBSON. S/F.)

Podemos entender estos versos en la idea de división entre lo representado y la representación. La vida continúa después de la toma y la fotografía, que representa un instante separado de dicha vida, comenzará también envejecer en su propia materialidad.

La elección y la experimentación con los soportes también tienen carga significativa: a) un libro, como modelo de objeto seriado, que no se puede leer por contener una codificación de materia orgánica cuya actualización supondría la creación de vida (y que se vincula con el encriptado del texto digital una vez que el archivo ha sido ejecutado); b) varios grabados que se velan remitiendo a la fotografía que tematizan y que no cumplen su función de registro – recordemos que éste es el segundo medio central para la reproducción técnica de objetos de arte luego de la imprenta-; y, por último, c) un *diskette* que se vuelve inútil creando la paradoja de un texto digital que no sobrevive su primera lectura -y que no está por tanto sustraído de la posibilidad de envejecimiento y deterioro como suelen estarlo los registros digitales. El objeto libro, en tanto objeto artístico, tiene además otros elementos (un paño que lo envuelve, una tapa resinosa) que remiten a la posesión de una reliquia única, con el agregado valor de culto, y a la vez a lo orgánico, codificado en el ADN. Como señala James Hodge:

“Pero también es relevante el hecho de que algunos elementos de la obra fueran creados o terminados a mano: cada copia de cada edición es físicamente diferente.”  
(HODGE. Nuestra Traducción).

### **Sobre la obra de arte y la copia**

Dado el estado de la discusión sobre en torno al arte y las nuevas tecnologías, resulta necesario discutir desde la Estética algunas de las representaciones que se manifiestan en el tránsito a lo digital. En relación a esto, Claudia Kozak señala un problema recurrente en la discusión:

“(…) el arte siempre se relaciona con la técnica; sólo una estética idealista se permite desconocer la inscripción técnica del arte. Sin embargo, una parte importante de los discursos acerca de las relaciones entre arte y técnica, sobre todo la parte que toma como su objeto a las llamadas “estéticas o poéticas tecnológicas”, con motivo de enfatizar la inscripción técnica del arte, olvida la inscripción social e histórica de la técnica”. (KOZAK: 1).

En el mismo sentido, Arlindo Machado señala la necesidad de un conocimiento cabal de las herramientas del arte para cada época:

“Ninguna lectura de los objetos culturales recientes y antiguos puede ser completada si no se considera como relevante la “lógica” intrínseca del material y los procedimientos técnicos que le dan forma. La historia del arte no es apenas la historia de las ideas estéticas, como se acostumbra a creer, si no y sobre todo la historia de los medios que permiten dar expresión a esas ideas. (...) Tales mediadores, lejos de configurar dispositivos enunciativos neutros o inocentes, en verdad desencadenan mutaciones sensoriales e intelectuales que serán, muchas veces, el motor de las grandes transformaciones estéticas.” (1993: 11. Nuestra traducción).

Para pensar esta obra particular, considero útil retomar el concepto de “aura” con el que Benjamin problematiza la reproducción técnica de obras de arte. En tanto dispositivo, *Agrippa* busca volver a dotar de aura al objeto artístico alterando los medios de reproducción existentes en el momento. En la relectura imposible del poema, en el (fallido) velado de las imágenes, en lo ilegible del ADN que imita al texto bíblico se busca generar ante la obra de arte una oscilación entre valor de culto y valor de exhibición de la obra de arte “aurática” similar a la que señalaba Benjamin en el caso de las esculturas sagradas que sólo podían verse en los momentos rituales.

Uno de los problemas que usualmente se presenta ante las obras digitales es la pregunta por la unicidad. Tal pregunta surge ante la posibilidad de lo idéntico en el arte que, por su carácter inmaterial, lo digital hace posible reproducir al infinito. La expansión de lo digital a una gran parte de las esferas de la vida cotidiana desde la segunda mitad de los '90 resulta un período significativo que puede servir como punto inicial de la reflexión sobre su importancia en el arte y la literatura, y como un condicionante de las representaciones artísticas previas de las que se apropia (o a las que traduce, dependiendo desde donde juzguemos). Al velarse y autoencriptarse se busca recuperar la intensidad de la experiencia estética y el esfuerzo de su pervivencia en la memoria sin que esta pueda apoyarse en el soporte.

Cabe señalar, sin embargo, que Benjamin no establece una división absoluta para los fenómenos auráticos a partir de la aparición de las tecnologías de reproducción, sino una visión gradual (y de allí la idea de “decadencia” de lo específico del arte y no de su “desaparición” o “muerte”). En este sentido, cabe pensar cómo tradicionalmente la “idea de original” requería de la noción de “copia” que remitía al carácter primigenio de la obra “original”. Es decir, ¿dónde ahora está el origen al que se vuelve para cotejar con la copia? Sin “original”, no hay “copia”.

En las previas tecnologías de reproducción del arte, la degradación inevitable respecto del *master* de las antiguas grabaciones analógicas todavía otorgaba un carácter cuasi aurático al primer registro, algo no muy considerado por Benjamin y desarrollado en por el antropólogo Michael Taussig en *Mimesis: una historia particular de los sentidos*.

En relación a la imprenta, el teórico Friederich Kittler señala un fenómeno concomitante que marca un momento de quiebre en el campo del conocimiento:

“Porque la invención del tipo móvil de Gutenberg no apuntaba a la multiplicación de los libros sino a su embellecimiento. Todo lo que antes fluía con el sudor de los calígrafos, incapaces de evitar por completo los errores de copiado, en textos escritos a mano y miniaturas iba a estandarizarse, libre de errores y reproducible. No obstante, precisamente esta nueva belleza hizo posible partir el conocimiento en *software* y *hardware*. Por un lado, aparecieron las universidades, cuya nacionalización lenta e imparable reemplazó la producción de libros por la de escritores, lectores y burócratas. Por otro lado, también surgió la Torre de Babel de libros, cuyas cientos de páginas idénticas tenían todas las mismas numeraciones, y cuyas ilustraciones igualmente infalsificables ponían ante nuestros ojos lo que las páginas describían.” (KITTLER, 1999: 67. Nuestra traducción)<sup>4</sup>

La partición en *software* y *hardware* guarda relación con el aspecto material del libro copiado a mano frente al libro impreso, extendiendo los problemas auráticos del campo artístico al del conocimiento.

El objeto artístico que constituye *Agrippa* funciona intencionalmente en el sentido inverso de los libros estandarizados de Kittler. Las imágenes, que sólo podrán ser vistas durante un tiempo limitado, remiten a un texto que no está allí ya que sólo hay un código de ADN, y el texto digital, paradigma de lo estandarizado, infinitamente reproducible y conservable, se perderá tras su primera y única lectura. Cada ejemplar de *Agrippa* hecho a mano, es diferente de los demás escapando así a la división que permite partir *hardware* y *software* en el sentido que plantea Kittler o, en otras palabras, a la obra de arte de su soporte.

Los problemas antes expuestos están íntimamente vinculados a la reproducción seriada de objetos que disuelven la identidad del producto artístico en productos idénticos (y en teoría infinitamente reproducibles). En el análisis de Benjamin, la primera instancia de este proceso es la aparición de la imprenta y la última, el cinematógrafo. (BENJAMIN, 2004: 98, 108). La teoría benjaminiana es especialmente fecunda para aproximarse a obras experimentales como *Agrippa* por permitir establecer la vinculación del soporte material *entre* la mimesis y su objeto.



En “El narrador”, se establece una relación directa entre el tema de la narración y la materialidad implícita en el modo en el que se narra. Al realzar la importancia de la cadencia narrativa de la voz del narrador y el contexto social en el que la narración está inserta, se vincula a la narración con las experiencias del narrador de la cual deriva su “autoridad”. Y aquí la experiencia tiene un carácter aurático en tanto es intransferible y única. Como señalé antes, entiendo que el proyecto de *Agrippa* pretende (más allá de su éxito relativo) volver a esa experiencia única e intransferible desde la reproducción técnica.

### **Sobre la reproductibilidad digital**

La inscripción histórica de Benjamin no podía prever el desarrollo de lo digital y sus implicancias: la superación de la materialidad del soporte. El libro, el fonograma, la copia fotográfica y el rollo de película están expuestos a la existencia en el transcurrir histórico por su naturaleza material. La reproducción industrial brinda obras idénticas que presentan dos posibilidades de diferenciación: a) el desgaste particular, la mancha o el rayón, que si bien la individualizan en tanto materia que registra en sí las marcas del paso del tiempo, limitan o anulan sus posibilidades de consumo estético; o bien b) la transformación en fetiche mediante la diferenciación consagratoria que confiere la firma de autor, un proceso que ya habían experimentado los libros.

Lo digital supone un nuevo estadio ya que la degradación respecto del original es mínima e imperceptible al despegarse del soporte material. Por ello la noción de colección se exagera como respuesta a la difusión de la “piratería” (también prevista en el proyecto de *Agrippa*). Desde la irrupción de lo digital, la piratería potencia, en lugar de minar, aquello que introducía la primera reproducción técnica mediante una producción industrial de los anteriores sistemas de registros. La piratería digital no solo “actualiza lo reproducido al salir al encuentro del reproductor en cualquier contexto que se halle” (BENJAMIN, 2004: 97) sino que lo hace desde la *gratuidad* (o en todo caso una accesibilidad potenciada) con todo lo que esto implica para el arte como un *bien de consumo* en el que se había tornado a través de los distintos mecanismos de reproducción.

### **Conclusión: Sobre la representación y la memoria**

La importancia de la fotografía en la configuración de la memoria moderna es un tema que excede la presente ponencia pero quiero resaltar su importancia en la constitución de una nueva idea de mimesis. La “caída” del obturador que divide esto de aquello funciona como metáfora de una división en tres partes<sup>5</sup>: Por una lado, la vida que sigue; por otro, el instante

captado; y, en tercer lugar, el soporte de la representación material, impresa y, desde ese momento, envejeciendo en el mundo físico. Podemos reconocer así: 1) el instante que se detuvo; 2) el futuro de ese pasado, que conocemos o podemos predecir (es decir, que fechamos al insertarla en una cronología); y 3) el objeto fotografía, en el que la memoria se desplaza de la experiencia hacia el soporte.

En su singular registro irreplicable, *Agrippa* cuestiona lo inasible de la experiencia moderna de la memoria, cuestionando la ilusión de su estabilidad ante la creciente posibilidad de que el registro de todo sea conservado, fuera del tiempo, en los soportes a través del mecanismo.

### Notas

<sup>1</sup> Cabe señalar que el estándar de esa época era 3¾ pulgadas, lo que limitaba aún más su circulación.

<sup>2</sup> Un “prospecto” editorial puesto a circular por el editor Kevin Begos (y que constituía un artefacto en sí mismo), declamaba las intenciones estéticas que animaban el proyecto, a la usanza de los manifiestos de las vanguardias históricas: “Es un experimento estimulante cuando un editor de libro de calidad museística de tirada limitada (Kevin Begos Jr.) junta a Dennis Ashbaugh (un artista conocido por sus grandes retratos de ADN y virus de computadora) y el escritor de futuro cercano William Gibson (quien por primera vez acuñó el término “Ciberespacio” en sus laureados libros *Neuromante*, *Conde Cero* y *Mona Lisa Acelerada*) para producir un Libro de Artista en colaboración.

Ya que en esta época de megacomputadoras, biotecnología y alarmantes cambios sociales y científicos, este “Libro” será tanto un desafío a la posesión, como un enigma en tanto historia.

En el territorio etéreo de la colaboración Artista/Escritor, este proyecto será único. La “historia” existirá sólo en un disco de computadora que contiene un virus que infectará la computadora del “lector”. No sólo eso, la historia comenzará a mutar y se destruirá a sí misma tras una lectura. El Coleccionista/Lector puede elegir acceder a la historia de Gibson –poniendo así en marcha el proceso por el cual la historia pierde su composición digital y se vuelve sólo memoria- o preservar la historia en su estado “puro” –una Caja de Pandora cuyos contenidos permanecen para siempre desconocidos. Los grabados de Ashbaugh serán a la vez contrapuntos y compañeros de la historia. Impresos en antiguo papel de estraza, su textura, olor, forma, peso y color serán todas las cualidades que no existirán para el texto en el

ciberspacio. Sin embargo los grabados también sufrirán cambios tras verse, y aluden también al encanto y al tabú de la Manipulación Genética.

Este Libro de Artistas (que no es para nada exactamente un “libro”) viene embalado en un exquisito contenedor metálico lleno de reliquias que sugieren la Virginia rural de la década de 1920 –memorias del pasado de la familia del escritor. Entre estas reliquias hay un viejo libro destrozado, con un espacio hueco escondido en el medio que contiene el disco de computadora. La historia contiene la llave que enlaza las reliquias y los grabados Genéticos. Como la Biblia de Gutenberg anunció una ola de cambio social y político que barrió Europa, este Libro/Objeto levanta nuevos temas de Arte, Tiempo, Información y Posesión –y formula preguntas sobre nuestros presupuestos básicos sobre los libros y el arte.” (Citado por HODGE. Nuestra traducción. Mayúsculas y cursivas en el original. Hemos intentado respetar el estilo desconcertante, y a veces agramatical, del texto original).

<sup>3</sup> Actualmente el poema está disponible en el sitio web del propio Gibson (S/F) aunque con erratas que hacen pensar que fue copiado de alguna de estas versiones “hackeadas”.

<sup>4</sup> No es casual que Agamben señale este periodo como el momento en el que nace la ciencia moderna y donde también la experiencia entendida en el sentido benjaminiano de transmisión de conocimiento pierde valor frente a la remisión de experiencia y conocimiento a un sujeto único abstracto, el ego cogito cartesiano y que el autor desarrollará en torno a lo que describe como “muerte de la experiencia”. (AGAMBEN, 2007: 13-25). Kittler, asimismo, ubica en este mismo periodo el nacimiento del conocimiento técnico *per se*: “Una vez que Leibniz accedió a la organización de autores y títulos al simple ABC, bibliotecas estatales y nacionales enteras (como las de Berlín) se basaron en esa direccionalidad” (Kittler, 1999: 68. Nuestra traducción). Como se indica en la nota 2, el manifiesto previo a la “publicación” de *Agrippa* hace referencia explícita a la imprenta y a la *Biblia* de Lutero.

<sup>5</sup> Traducimos literalmente “falls” como “cae” aunque los obturadores no “caen” y los diafragmas se “cierran”. Lo central es, en todo caso, la idea de división que se genera a partir de la toma fotográfica. César Lorenzano nos señaló este problema en la traducción al ser discutida la ponencia.

## Referencias

1. Agamben, Giorgio (2007) *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
2. Benjamin, Walter (1999) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
3. Benjamin, Walter (2004) *Sobre la fotografía*. España, Pre-Textos.

4. Center for Book Arts. (1993) *Physical Description of Agrippa (a book of the dead)*. Nueva York: Center for Book Arts.  
(<http://www.centerforbookarts.org/archive/workdetail.asp?workID=747>)
5. Gibson, William (S/F) *Agrippa (A book of the dead)*.  
(<http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>)
6. Hodge, James J. "Bibliographic Description of Agrippa" (*Commissioned for The Agrippa Files*).  
(<http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files/>)
7. Kittler, Friedrich A. (1999) "On the Implementation of Knowledge", en Bosma, Josephine (et al.) (eds.) *Readme! Filtered by Nettime: ASCII culture and the revenge of knowledge*, Brooklyn, NY: Autonomedia.
8. Kirschenbaum, Matthew G. (2004) "Ashbaugh and Gibson's Agrippa: A Description of the Book Based Upon My Examination of the NYPL Copy."  
(<http://otal.umd.edu/~mgk/blog/archives/000804.html>)
9. Kirschenbaum, Matthew G. (S/F) "Hacking 'Agrippa': The Source of the Online Text"  
(<http://agrippa.english.ucsb.edu/kirschenbaum-matthew-g-hacking-agrippa-the-source-of-the-online-text/>)
10. Kozak, Claudia (2007) "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas" en I Jornada internacionales: "Poesía y experimentación". Actas – CD-ROM. Córdoba: En prensa.
11. Liu, Alan et al. (2005) *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa (A book of the dead)*. EE.UU.: Transcriptions Project - UC Santa Barbara.  
(<http://agrippa.english.ucsb.edu/post/home/>)
12. Machado, Arlindo (1993) *Máquina e imaginário. O desafio das Poéticas Tecnológicas*. San Pablo: EdUSP.