

ABSTRAKTIT – ABSTRACTS



Noora Kotilainen

VALLITSEVA KUVA – HÄVIÄVÄ
ÄÄNI: BUTŠAN VERILÖYLYN
MEDIATODISTAMINEN

Sotien mediakohtaamisissa kärsimykseen ja hirmutöiden kuvat ovat usein keskeisellä sijalla vahvan tunteita nostavan potentiaalinsa ja todistusvoimaisuutensa vuoksi. Kuvat ovat sodissa ja niiden ymmärryksessä keskeisiä, ja sodan visuaalisuutta ja kuvien vaikutuksia on tutkittu paljon. Visuaalisen ja kuvallisen tason lisäksi sota on kuitenkin myös hyvin äänekästä. Ääni on sodassa ja sen kokemuksessa keskeistä sotilaille ja siviileille, ja kuvien tapaan äänet myös herättävät voimakkaita tunteita, kertovat ja todistavat väkivaltaista ja luovat todistajuutta. Puhumme hirmutekojen todistamisen yhteydessä lähes ainoastaan kuvista ja vain harvoin äänten emotionaalisesta ja poliittisesta mahdista. Ääntä onkin tutkittu hyvin vähän sodan kohtaamisen, *medioidun todistamisen* ja *tunnustuksen* näkökulmista.

Artikkelissa tarkastellaan kuvan ja äänen suhdetta väkivallan ja hirmutekojen *mediatodistamisen* ja *affektiivisen todistamisen* konteksteissa. Kuvan ja äänen asemaa ja vaikuttavuutta tarkastellaan empiirisesti Butšan verilöylystä länsimaisessa mediassa huhtikuussa 2022 esitetyn visuaalisen ja audiovisuaalisen materiaalin kautta. Artikkelissa pohditaan, miksi kuva on niin keskeinen hirmutekojen medioidussa kohtaamisessa ja aiheen tutkimuksessa, ja miksi ääni on jäänyt niin vähälle huomiolle. Artikkelissa kysytään, mitä tarkoittaisi, jos kohtaisimme sodan ja väkivallan kauhut vahvimmin myös todistusvoimaisten ja tunteita herättävien äänten kautta.

Avainsanat: hirmutyöt, kuva, ääni, todistaminen, tunnustus, mediatodistaminen, affektiivinen todistaminen, kuuleminen, kuuntelu

DOMINANT IMAGE –
DISAPPEARING SOUND: MEDIA
COVERAGE OF THE BUCHA
MASSACRE

Visual images of war, suffering and atrocity are habitually at the forefront in media due to their probative emotional and affective potential. Images are central in war(fare), and strongly determine how wars are understood and reacted to. Visuality of wars and the status of visual images are moreover extensively studied. But in addition to being visually explicit and striking, war is also very loud. The audible dimension of war and violence is evident for the experience of war, for soldiers and civilians alike. Sounds of war arouse strong emotions, affective responses, bear witness to violence and generate *recognition* of the suffering of others. However, we rarely talk about or research the audible dimensions and sounds of war in the context of *mediated witnessing* and *recognition* – and the sounds of war remain scarcely studied.

The article analyses the relations of the visual and the audible registers – the image and the sound (voice) – of war, violence and atrocity, in the context of *media witnessing* and *affective witnessing*. The status and affectiveness of visual images and the audible are empirically approached through visual and audiovisual representations of the Bucha massacre (Ukraine April 2022) in the Western media. The article discusses the supremacy of visuality in mediated encounters and witnessing of atrocity, and asks why are the audible dimensions of encountering war and violence so often disregarded. It further asks, what could hearing and listening more carefully mean for encountering atrocity, war, and the suffering of others.

Keywords: atrocity, image, sound, witnessing, recognition, media witnessing, affective witnessing, hearing, listening



Anssi Männistö

UKRAINAN PUOLUSTUS-
MINISTERIÖN VIDEOVIESTINNÄN
KÄYTTÖ, KEINOT JA UUDET
MUODOT

Artikkelissa selvitetään, millaisia videoviestinnän lajityyppisiä ja keinoja Ukrainan puolustusministeriö (MDU) on käyttänyt kertoessaan Venäjän hyökkäyssodasta Ukrainassa. Aineistona ovat MDU:n Twitter-sivullaan julkaisemat videot (245 kpl) asemasotavaiheessa 1.1.–31.5.2023. Videota tarkastellaan esimerkkeinä Ukrainan sodanjohdon harjoittamasta strategisesta viestinnästä ja ulkomaisille yleisöille suunnatusta julkisesta diplomaatiasta ja pehmeän voiman käytöstä. Aihe on ollut toistaiseksi vain vähän mediatutkimuksen tai kansainvälisen politiikan tutkimuksen agendalla.

Analyysivälineenä käytetään sekä videoiden luokittelua lajityyppisiin että videoiden yhteydessä julkaistuihin viestiteksteihin perustuvaa strategisten narratiivien määrittelyä. Lajityyppisiä on eroteltu yhdeksän kappaletta ja ne on jaettu kolmeen pääkategoriaan: ei-narratiivisiin, narratiivisiin ja performatiivisiin.

Aineistosta erotellaan tulkintakehysanalyysin (Entman 1993) avulla seitsemän erilaista strategista narratiivia. Niiden kannalta aineistossa on kahden tyyppisiä videoita. Yhtäältä on *kehystäviä videoita*, joiden yhteydessä oleva viestiteksti kehystää tulkinnan erityisellä, tarkoituksellisella tavalla. Toisaalta on *toteavia* tai *todistavia videoita*, joiden viestitekstin sisältö on vailla varsinaista suostuttelua. Kehystäviä videoita on noin viidennes aineistosta (65 kpl) ja toteavia loput (180 kpl).

Kehystävistä videoista yli puolet kuuluu performatiivisten videoiden lajityyppisiin, jotka siten osoittautuvat erityisen otollisiksi strategisten narratiivien ilmentäjiksi. Tämän kategorian videot erottuvat muutoinkin poikkeuk-

sellisen muotokielensä ansiosta. Ne ovat joko musiikkivideomaisia, tiheästi leikattuja yhteistyön ja propagandan teoksia tai mainosmaisia laitteiden esittelyjä, tietoiskuja tai kiitosvideoita. Monien performatiivisten videoiden narratiivi rakentuu parodian tai ironian keinoille.

Artikkeli osoittaa, että MDU hyödyntää viestinnässään taitavasti ja monipuolisesti audiovisuaalisen kerronnan keinoja. Samalla MDU uudistaa puolustusotaa käyvän maan sodan aikana tapahtuvaa viestintää. Tässä esiteltyjä analyysivälineitä voi käyttää laajemminkin sosiaalisen median visuaalisten aineistojen tutkimisessa.

Avainsanat: strateginen viestintä, strategiset narratiivit, julkinen diplomatia, pehmeä voima, Ukraina, lajityypit, videot, Twitter/X

NEW FORMS, MEANS AND MODES OF COMMUNICATION IN VIDEOS BY THE UKRAINIAN MINISTRY OF DEFENSE

This article explores what kinds of video genres the Ukrainian Ministry of Defense (MDU) has utilized while reporting the Russian war of aggression in Ukraine. The material (245 videos) was collected from the official Twitter account of the MDU in the trench war phase 1.1.–31.5.2023. These videos are observed as being part of strategic communication, public diplomacy and soft power exercised by the MDU.

Videos were divided into nine genres utilizing the typology of “documentary modes” described by Nichols (2001). By examining the captions or texts published with the videos and using the frame analysis (Entman 1993), seven different strategic narratives were then defined.

In videos defined as *frame setting videos*, the accompanying text frames the meaning of an event in a particular, purposeful manner. In *declaratory* or *evidential videos*, on the other hand, the accompanying text does not suggest any particular kind of persuasion. The number of frame setting videos is about one fifth of the whole material while the rest of the videos belong to the latter category.

More than half of the frame setting videos belong in the performative genres. Those genres prove thus to

be particularly suitable in conveying the strategic narratives, and they also stand out with exceptionally bold audiovisual language. They might be fast cut like music videos, celebrating e.g., cooperation with the allies, or they might resemble advertising e.g., in presenting the donated armory.

Narratives in many of the performative videos is filled with parody or ironizing the enemy. They are able to demonstrate one of the most important strategic aims the Ukrainian military command has: by recognizing the significance of well-known examples of Western popular culture, movies, music, signs of lifestyle and celebrities, etc., these videos are fastening the association of Ukraine culturally and politically into the Western community of values.

Keywords: strategic communication, strategic narratives, public diplomacy, soft power, Ukraine, genres, videos, Twitter/X



Veera Ojala

KYLMÄSTÄ SODASTA KUUMAAN: TŠERNOBYLIN SUOJAVYÖHYKKEEN MERKITYKSESTÄ SODAN AJAN UUTISOINNINNA NELJÄN UKRAINAN TIEDEYHTEISÖN JÄSENEKOKEMANA

Artikkelissani tarkastelen, miten Venäjän hyökkäys muutti Tšernobylin onnettomuusalueen suojavyöhykkeen merkitystä ydinonnettomuusuhan retoriikassa Ukrainassa. Analysoin neljän Ukrainan tiedeyhteisön jäsenen näkemyksiä ydinvoimaretoriikasta, peilaten näitä erityisesti sosiaalisen median audiovisuaalisten medioiden esityksiin, mutta keskustelen myös laajemmin Tšernobylin ydinonnettomuuden ja sen seurauksena perustetun suojavyöhykkeen audiovisuaalisen kulttuurin representaatioista. Tšernobylin suojavyöhykke mielletään artikkelissa linssinä, jonka kautta voidaan tarkastella niitä piirteitä, jotka rakentavat ymmärrystä ydinvoiman merkityksistä Ukrainassa.

Tarkastelen Tšernobylin suojavyöhykkeen merkitystä vertailemalla audiovisuaalisten representaatioiden ja

tuoreen haastatteluaineiston narratiiveja toisiinsa. Neljä ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsentä avaavat asiantuntijahaastatteluissa kokemuksiaan Venäjän hyökkäyksestä Tšernobylin suojavyöhykkeelle sekä näkemyksiään Tšernobylin ja Zaporizžjan ydinvoimailoiden miehityksestä. Artikkelini osoittaa, että strategisesti sijoitetut ydinvoimakohteet voivat tulla hyödynnetyksi ydinvoimaretoriikassa, ja ydinturvallisuuteen liittyviä käsityksiä voidaan mobilisoida informaatiotosodassa.

Artikkelissani identifioin Ukrainan historiaan kytkeytyviä kulttuurisia kokemuksia ydinvoimasta sekä analysoin kriisitilanteen ydinvoimaretoriikkaa kokemuseräisten narratiivien tukemana. Ukrainalaisen tiedeyhteisön jäsenten narratiivit tuottavat arkitodellisuudesta kumpuavaa tietoa myös siitä, kuinka sodankäynnissä ennennäkemättömällä tavalla miehityksistä ydinvoimakohteista tuotettavaa disinformaatiota vastaan voidaan taistella.

Avainsanat: Ukraina, Tšernobylin suojavyöhyke, sota, ydinvoima, ydinvoimaretoriikka

FROM THE COLD WAR TO THE HOT WAR: ON THE SIGNIFICANCE OF THE CHORNOBYL EXCLUSION ZONE IN WARTIME REPORTING AS EXPERIENCED BY FOUR MEMBERS OF THE UKRAINIAN SCIENTIFIC COMMUNITY

In this article, I examine the impact of the Russian attack on the significance of the exclusion zone at the Chornobyl accident site in discussions about the threat of nuclear accidents in Ukraine. I examine the perspectives of four Ukrainian scientists on the rhetoric surrounding nuclear power, with a focus on how this is portrayed in audiovisual media on social platforms. Additionally, I will explore the broader cultural representations of the Chornobyl nuclear disaster and the resulting exclusion zone.

The Chornobyl exclusion zone is examined as a lens to understand the meanings attached to nuclear power in Ukraine. The significance of the exclusion zone is analysed by comparing narratives from audiovisual representations and recent interviews. In these interviews, four members of the Ukrainian scientific community share their experiences of the Russian

attack on the Chernobyl exclusion zone and their perspectives on the occupation of the Chernobyl and Zaporizhian nuclear power plants. I demonstrate that strategically located nuclear power sites can be used in nuclear power rhetoric, and that perceptions related to nuclear security can be mobilized in information warfare. I identify cultural experiences of nuclear power connected to the history of Ukraine and analyse the nuclear power rhetoric of the crisis, supported by experiential narratives. The narratives from members of the Ukrainian scientific community provide valuable insights into combating disinformation about nuclear power sites that have been occupied during warfare in an unprecedented manner.

Keywords: Ukraine, Chernobyl exclusion zone, war, nuclear power, nuclear power rhetoric



Riku Kauhanen & Olli Kleemola

MUSTAVALKOINEN,
SINIKELTAINEN, SINIVALKOINEN:
SUOMALAISET TOISEN
MAAILMANSODAN VALOKUVAT
UKRAINAN SODAN SOME- JA
MEEMIMAISEMASSA

Tässä artikkelissa tutkitaan sosiaalisen median verkkosivuilla, etenkin Twitte-rissä eli nykyisessä X:ssä käytettyjä suomalaisia toisen maailmansodan aikana otettuja valokuvia, joita hyö-dynnetään Venäjän Ukrainaan helmi-kuussa 2022 tekemän hyökkäyksen yhteydessä laadituissa julkaisuissa, kuten twiiteissä.

Keskeisenä havaintona tietyt valo-kuvat ja kuva-aiheet etenkin talvisodas-ta ovat nousseet ikoniseksi kuvastoksi, kuten kuvat Simo Häyhästä tai tuhotus-ta neuvostokalustosta. Näitä valokuvia käytetään toistuvasti erilaisissa julkai-suissa kuvituksena tai humorististen verkkomeemien pohjana. Esimerkiksi sodan alkua verrattiin heti sen alettua voimakkaasti Suomen talvisotaan (1939–1940), ja talvisodan kuvastoa rinnastettiin joissakin tapauksissa ku-vapareilla suoraan Ukrainasta saatuun kuva-aineistoon. Samalla keskustelu Suomen NATO-jäsenyydestä ja maan

jäsenhakemus aiheutti venäläisissä medioissa kommenttitulvan. Tässä yhteydessä sotavalokuvia käytettiin vastineena esimerkiksi venäläispropa-gandistien sanomille.

Artikkelissamme tutkimme näiden valokuvien julkaisemisen yleisyyttä, kontekstia ja sanomaa. Esittelemme ja tutkimme esiin nousseita keskei-siä valokuvia ja niiden julkaisemisen taustoja kollektiivisen kulttuurisen muistin, visuaalisen historian ja ikoni-sen kuvaston lähtökohdista. Tämä teoreettis-metodologinen viitekehys paljastaa samankaltaisuuksia ja eroja verrattuna itäeurooppalaiseen, kuten Baltian maiden tai Ukrainan verkko-ympäristössä käymään muistisotaan, jossa toinen osapuoli on venäläinen kollektiivinen historiallinen tulkinta toisesta maailmansodasta ja Neuvos-toliitosta. Suomalainen aineisto erottuu tässä kontekstissa, koska maata ei muiden itäisen Euroopan maiden tavoin miehitetty sodan seurauksena, joten kansallinen sotakuvasto, kuten SA-kuvat vastarinnasta, korostuu.

Avainsanat: meemit, talvisota, Ukrai-nan sota, valokuvat, Venäjä-kuva

BLACK AND WHITE, BLUE AND
YELLOW, BLUE AND WHITE:
FINNISH PHOTOGRAPHS FROM
WORLD WAR II IN SOCIAL MEDIA
AND MEMES OF THE WAR IN
UKRAINE

This article examines Finnish WW II photos that are used in social media publications such as Twitter/X about the Russian invasion of Ukraine that began in February 2022.

Key observation is that certain photos and themes especially from the Winter War (1939–1940) are used as iconic imagery, such as photos of the famous Finnish sniper Simo Häyhä and photos of destroyed Soviet equipment. These photos are repeatedly used in different social media publications and as basis for internet memes. Especially the beginning of the war in Ukraine was compared to Winter War, and in some cases direct comparisons between Winter War photos and recent images from Ukraine were made. At the same time Finland began to apply for NATO membership and the application process started a flood of comments in Russian medias. In this context the same Winter War images were used as

counterpart of Russian propagandist messages.

In this article we study the commonness, context, and message when these photos are published. We represent and study the essential photos through the frameworks of collective cultural memory, visual history, and iconic imagery. This theoretical and methodological framework reveals similarities and differences compared with eastern European “memory wars” that are waged in Internet by such countries as Baltic states and Ukraine. The other party in this “memory war” is Russia and its interpretation of WW II and the history of Soviet Union. In this context Finnish material differentiates, because the nation was not occupied as a result of WW II, and thus national war imagery of resistance is highlighted.

Keywords: memes, the Winter War, Russo-Ukrainian War, photographs, image of Russia



Rami Mähkä & Damon Tringham

IT HAPPENED HERE JA
KOLMANNEN VALTAKUNNAN
VISUAALINEN JA TEMAATTINEN
VETOVOIMA

Tarkastelemme artikkelissamme Kevin Brownlow'n ja Andrew Mollon vuonna 1964 ilmestynyttä brittiläistä indie-elo-kuvaa *It Happened Here* Kolmannen valtakunnan tematiikan ja estetisoinnin näkökulmista. Sittemmin arvostettuna elokuvahistorioitsijana tunnettu Brown-low ja hänen toverinsa, myöhemmin tunnettu sotilasunivormuasiantuntija Mollo, olivat nuorukaisia tehdessään elokuvan, joka vaatimattomasta budje-tistaan ja mittakaavastaan huolimatta aiheutti kuvauksiensa aikaan julkista pahennusta, mutta oli myös todellinen hetkellinen menestys Lontoon West Endin arvovaltaisessa miljöössä. Kontrafaktuaalista vaihtoehtohistoriaa edustavassa elokuvassa natsi-Saksa on onnistunut miehittämään Britannian vuonna 1940, ja saksalaisjoukot mars-sivat Trafalgar Squarella hakaristilippu-jen liehuessa.

Natsi-Saksa on ollut länsimaisen viihteen vakioaiheita viimeistään

1950-luvulta alkaen, ja se on sitä yhä. Argumenttimme on, että kolmannen valtakunnan ristiriitainen mutta samalla ilmeinen vetovoima populaarikulttuurissa perustuu pitkälle sen estetiikalle – ja estetisoinnille. Univormujen, standaarrien, ja kaiken tämän mahtipontisen ylöspanon lisäksi natsi-Saksan sotakalusto Tiger-panssarivaunuineen ja Stuka-syöksypommittajineen ovat toinen maailmansota -aiheisten esitysten keskeisintä materiaalia. Näin on myös Brownlow'n ja Mollon elokuvassa. Johdamme selityksen sodan aikana ja jälkeen kasvaneiden poikien kokemuspäiriin aikakauden Britanniassa.

Tarkastelemme *It Happened Here* tuotantoa ja aikalaisvastaanottoa, kontekstualisoiden sitä natsien sodanajan uutisfilmien, brittiläisen sotaelokuvan ja brittiläisen 1960-luvun uuden aallon elokuvan tyylillisiin piirteisiin. Elokuvan ristiriitaisin elementti, aitojen brittifasistien esiintyminen elokuvassa ja heidän näkemystensä esittämisen salliminen kytkeytyvät Britannian lähihistoriaan ja aikansa nykyhetken tekijöiden poleemisella motiivilla. Päättämme artikkelin asettamalla *It Happened Here* kolmannen valtakunnan estetiikan ja tematiikan myöhemmälle valtavirtaisuudelle 1960–1970-luvuilla, mikä osaltaan selittää Brownlow'n ja Mollon elokuvan silloista vihamielistä vastaanottoa.

Avainsanat: *It Happened Here*, Kevin Brownlow, kolmas valtakunta, natsies-tetiikka, vaihtoehtohistoria

IT HAPPENED HERE AND THE VISUAL AND THEMATIC MAGNETISM OF THE THIRD REICH

In this article we examine *It Happened Here*, a 1964 independent British film by Kevin Brownlow and Andrew Mollo, from the perspective of the visual and thematic aestheticisation of the Third Reich. Brownlow, who would later become an esteemed film historian, and Mollo, later establishing himself as a well-known expert and author on military uniforms, were mere youngsters when they made the film. Despite its very limited budget and scale, the film managed not only to become an ephemeral spectator success in London's West End but also to cause public indignation both during its shooting and after its theatrical

release. The film is counterfactual history as, in its story, Nazi Germany has managed to invade Britain in 1940 and are governing the country with the help of collaborators. In the film, Nazi troops are shown marching across Trafalgar Square, which is decorated with Swastika flags. It was this sight that made locals angry at the time of shooting.

Nazi Germany has been a staple of Western entertainment at least from the 1950s, and it remains one. In this article, our argument is that the controversial but very obvious attraction of the Third Reich in popular culture is notably based on its aesthetics – and, indeed, its aestheticisation. In addition to uniforms, standards and the pompous staging of it all, the war machinery of Nazi Germany, such as the Tiger tank or the Stuka dive bomber, dominate World War Two-themed presentations. This is also the case with the film by Brownlow and Mollo. We seek to explain this as stemming from the experiences of the makers, who grew up during and after the war.

We examine the production and contemporary reception of *It Happened Here*, and contextualise it to the Nazi Germany newsreels, the British war film and the British New Wave of the 1960s, with which the film shares key elements. The most controversial aspect of the film is without doubt the fact that it has contemporary British Fascists in it. They do not only play "wartime" Nazis but are allowed to share their worldviews, including open anti-Semitism. This element comments upon both the history of British Fascism and its then presence in Britain. Finally, we look briefly at how the aesthetics and thematic of the Third Reich became mainstream in the 1960s and 1970s, and how that phenomenon helps in understanding the often hostile reception of this film by Brownlow and Mollo.

Keywords: *It Happened Here*, Kevin Brownlow, the Third Reich, Nazi Aesthetics, counterfactual history



Petri Saarikoski

"JA TAIVAALTA SATOI ÖLJYÄ" – MERIJALKAVÄEN MIES JA PERSIANLAHDEN SOTA TAVALLISEN RINTAMAMIEHEN KOKEMANA

Artikkeli käsittelee Persianlahden sodan kuvausta Sam Mendesin ohjaamassa elokuvassa *Merijalkaväen mies* (*Jarhead*, 2005), joka perustuu Anthony Swoffordin samannimiseen muistelmateokseen.

Artikkeli perustuu vahvaan mediahistorialliseen lähestymistapaan, jolloin tarkoituksena on osoittaa, miten Vietnamin sodan kokemukset niin henkilökohtaisella tasolla kuin populaarikulttuurisena ilmiönä näkyivät elokuvassa ja teoksessa. Käsitellyssä käydään läpi myös, miten sota vaikutti sen läpikäyneisiin rintamaveteraaneihin. Tutkimus ottaa samoin huomioon Persianlahden sodan historian laajemman kontekstin, jolloin pohditaan sen asemaa ja merkitystä vuonna 2003 alkaneen Irakin sodan esinäytöksenä.

Avainsanat: Persianlahden sota, mediahistoria, sotaelokuva, Vietnamin sota, Irakin sota

JARHEAD: AN US MARINE'S CHRONICLE OF THE GULF WAR

The article focuses on the depiction of the Persian Gulf War (1991) in the war movie *Jarhead* (2005), directed by Sam Mendes and based on the personal memoir written by former marine Anthony Swofford (2003).

The article has a strong media historical approach. The purpose is to show how Vietnam War both on a personal level and as an important reference of popular culture were reflected in the film and the memoir. The article also examines how the war affected the front-line veterans. The study takes into account the wider context of the history of the Persian Gulf War, discussing its position and significance as a prelude to the Iraq War that began in 2003.

Keywords: Gulf War, media history, war movie, Vietnam War, Iraq War



Virpi Vairinen

KATASTROFIEN VIDEOTAIDE DON DELILLON ROMAANISSA *NOLLA KELVINIÄ*

Yhdysvaltalaisen kirjailijan Don DeLillon (s. 1936) romaani *Nolla kelviniä* (2016) kuvaa nykymaailmaa, jossa ihmiskunta elää monenlaisten olemassa olevien ja tulevien katastrofien keskellä. Konvergenssi-nimisessä laitoksessa varakkaat hakeutuvat kryojäädäyttykseen samalla kun ilmastotuhot pahenevat ja Ukrainassa käynnistyy uusi sotilaallinen konflikti. Artikkelinä käsittelee romaanin kerrontaan upotettuja montaasimaisia katastrofivideoita ja niiden kaunokirjallisia funktioita taideteoksen sanallisen kuvauksen, ekfrasiksen tutkimusperinteen, Sergei Eisensteinin elokuvateorian ja mediafenomenologisten näkökulmien valossa.

DeLillon 1970-luvulla alkanut tuotanto sisältää lukuisia taiteilijahahmoja, todellisten ja kuvitteellisten taideteosten kokemisen sekä taiteellisten prosessien kuvauksia. *Nolla kelviniä* -romaanissa päähenkilö oleilee laitoksessa, jossa erilaisia katastrofeja kuvaava installoitu videotaide on osa laitoksen monitaiteista kokonaisarkkitehtuuria.

Artikkelissa käsitellään sitä, millaisena romaanissa näyttäytyy audiovisuaalinen media kokemisen kohteena ja välineenä sekä millaista voi olla sodan ja muiden katastrofien katsoisuus ja kokemuksellisuus, kun tämä tapahtuu audiovisuaalisen median kautta. Tähän liittyy myös kysymys siitä, miten ruumiillinen samastuminen voi audiovisuaalisen median yhteydessä tuoda esille eettisiä kysymyksiä. Audiovisuaalinen media näyttäytyy romaanissa edelleen voimakkaana keinona välittää katastrofeihin liittyvää inhimillistä ja ekologista kärsimystä, mutta katsoisuus ei välttämättä johda aktiiviseen toimijuuteen.

Avainsanat: Don DeLillo, mediafenomenologia, videotaide, Sergei Eisenstein, katastrofi

DISASTERS AND VIDEO ART IN DON DELILLO'S NOVEL *ZERO K*

American author Don DeLillo's (b. 1936) novel *Zero K* (2016) depicts a modern world in which humanity

lives in the midst of a wide variety of existing and future catastrophes. At an institution called Convergence, the wealthy seek cryofreezing, while climate damage worsens, and a new military conflict begins in Ukraine. The article discusses montage-like catastrophe videos embedded in the novel's narrative and their literary functions in the light of research tradition of ekphrasis, the verbal description of the artwork, Sergei Eisenstein's film theory, and media phenomenological perspectives.

DeLillo's oeuvre, which began in the 1970s, includes numerous artist characters, descriptions of real and fictional works of art, and depictions of artistic processes. In the novel *Zero K*, the protagonist stays in an institution where installed video art depicting various disasters is part of the facility's multidisciplinary architecture.

The article discusses how audiovisual media appears in the novel as an object and medium of experience, and what it can be like to watch and experience war and other catastrophes through audiovisual media. Embodied identification in the context of watching audiovisual media can also lead to larger ethical questions. Audiovisual media are still seen in the novel as a powerful means of conveying the human and ecological suffering associated with disasters, but in the novel viewership does not necessarily lead to active agency.

Keywords: Don DeLillo, media phenomenology, video art, Sergei Eisenstein, disaster