



Femcees Finland, NiceRap ja vastatilojen voima

Suomiräpin naisten vertaisverkostojen historiaa

Hiphop-kulttuuri syntyi 1970-luvulla New Yorkissa ja levisi ympäri maailman 1980-luvulla (esim. Mitchell 2001; Rose 1994). Myös Suomeen syntyi oma alakulttuurinsa hiphopin elementtejä, breikkaamista, DJ-toimintaa, räppäämistä ja graffitimaalausta esitelleiden hiphop-elokuvien ja äänitteiden vaikutuksesta (Sykäri ym. 2019: 7–8). Hiphop-kulttuuri alkoi muodostua kiinteämmäksi osaksi maamme populaarikulttuuria 2000-luvulla (Sykäri ym. 2019: 24–25), ja suomalaisesta rap-musiikista tuli joidenkin mittareiden mukaan maamme suosituinta populaarimusiikkia 2010-luvulla (Määttänen & Salminen 2019). Varsin miehisen hiphop-kulttuurin ja rap-musiikin naispuoliset toimijat ovat kuitenkin useimmiten jääneet tutkimuksessa sivuun niin meillä kuin maailmallakin (ks. kuitenkin esim. Strand 2019; Pough 2004; Keyes 2002; Rose 1994). Tarkastelen tässä artikkelissa suomalaisten räppäävien naisten historiaa ja verkostotoimintaa kahden keskeisen verkoston, 2000-luvulla toimineen Femcees Finlandin ja 2010-luvulla muodostuneen NiceRapin kautta.¹

Vaikka naispuoliset artistit ovat olleet suomiräpin kentällä vähemmistössä, oli heitä jo 2000-luvulla useita kymmeniä ympäri Suomea (Strand 2019; *Anna* 2005; Mikkonen 2004: 116). Naiset ovat julkaisseet ja esittäneet rap-musiikkia suomenkielisen rap-musiikin vakiintumisesta 2000-luvun vaihteesta alkaen (FF 2021 [2005]; *Yavis h2019*; Mikkonen 2004: 115–117; suomirap-genren vakiintumisesta ks. Sykäri ym. 2019), mahdollisesti jo aiemminkin. Toimittaja Heini Strand haastatteli *Hyvä Verse–Suomiräpin naiset* -tietokirjaan (2019) yhteensä 27 suomalaista räppäävää naista.²

1 Aiemmin suomalaisten räppäävien naisten toiminnasta on raportoitu suppeasti tietokirjoissa (Rantakallio & Strand 2021; Ruuhonen & Horn 2019; Strand 2019; ks. Miettinen & Salminen 2019: 386–399; Mikkonen 2004: 115–117) sekä yhdessä pro gradussa (Järvinen 2019). Tutkimuksessa suomiräpin nais-toimijoita on lisäksi sivuttu musiikkianalyttisestä ja uskontotieteellisestä näkökulmasta (Välämäki 2019; Rantakallio 2019a). Suomiräpin miehistä on monipuolisesti tutkimusta ja dokumentaatiota niin taiteellisesta kuin muustakin toiminnasta (esim. Kärjä 2019; Miettinen & Salminen 2019; Rantakallio 2019b; Westinen 2019).

Listaus pelkästään heidän tuotannostaan, josta suurin osa on 2010-luvulta, täyttää kirjassa kymmenen sivua (Strand 2019: 187–197). Kirja kertoo naisten jaetuista haasteista maskuliinisessa ja miesvaltaisessa rap-genressä sekä heidän tyyllillisestä moninaisuudestaan ja taustoistaan räppäreinä.

Huolimatta naispuolisten artistien hyvästä menestyksestä suomalaisessa populaarimusiikissa (esimerkiksi Sanni, Evelina) ja suomiräpin jo viidelle eri vuosikymmenelle ulottuvasta historiasta ei yksikään räppäävä nainen ole saavuttanut miesartisteihin verrattavaa valtavirtamenestystä kuten omia areenakeikkoja. Syiksi on listattu vuosien varrella esimerkiksi suomalaisen (sekä globaalin) rap-kentän miehisyys, seksismi ja misogynia, naisten taitojen jatkuva vähättely, sekä naisten kuvaannollinen että kirjaimellinen ulossulkeminen miesten äänitysstudioista (Ruohonen & Horn 2019; Strand 2019; Yavis h2019; Mokka 2002; ks. Mikkonen 2004: 93, 96–97; Rose 1994: 170). Rajuimpia esimerkkejä on S.E.R.E.-rap-ryhmän (artistit Laverre ja Eino Antiwäkki) kappale ”Ämmäräppärit”, jossa naispuoliset räppärit Yavis, Mariska ja Kana nimetään suomiräpin ”huoraskenen” edustajiksi (Laverre 2015; ks. *Anna* 2005; Mokka 2002).³ Lievimillään jotkut tyytyvät toteamaan, etteivät vain ole vielä löytäneet naisräppäriä, jonka musiikki sävyttäisi, jolloin puhuja tulee paljastaneeksi määrittelevänsä naisten tekemän musiikin sukupuolen, ei pelkän musiikin kautta.

Miesvaltaisessa suomirap-genressä on viime vuosina nähty kasvava määrä naisia artisteina, mikä tekee tämän artikkelin aiheesta ajankohtaisen. Virstanpylväinä voidaan pitää esimerkiksi Sini Sabotagen kappaletta ”Levikset repee” (2013), joka oli 2010-luvun menestyneimpiä kotimaisia äänitteitä (Määttänen & Salminen 2019), sekä vuonna 2018 useasta naisartistista koottua D.R.E.A.M.G.I.R.L.S.-kokooppa-noon, joka valloitti festivaalilavast ja sai runsaasti mediahuomiota. D.R.E.A.M DJ-duo eli Lina Schiffer ja Taika Mannila kuratoivat alun perin vuoden 2018 Flow Festivalia varten kyseisen rap-show’n (tästä eteenpäin Dreamgirls), johon kuuluvat heidän lisäksi räppärit Adikia, B.W.A, F, Mon-Sala, Nisa, SOFA-duo ja Yeboyah (ks. Rantakallio & Strand 2021: 175–191; Rauhala 2018). Dreamgirls toimi vuoden ajan ja ravisteli musiikkialaa ennen kuin jäi tauolle.

2 Adikia, Becky Wave, Bomstikidi, Donatella (nykyiseltä artistinimeltään B.W.A), Draama-Helmi, F, Halko (Hanna, Rauha), Mariska, Mariko (Kwan), Mary A, MC Lehmä, Mercedes Bentso (nyk. Mercedes), Mon-Sala, Rauhatäti, Sana, Satu, SeRoosa, Sini Sabotage, Sirius, SOFA (Sonson ja FanFan), Tainee (nyk. Nisa), Tiia Karoliina, Yavis, Yeboyah, Yona.

3 ”Suomen huoraskeneen edustaa Yavis sekä Mariska, Kana tulee perästä, mut nyt on aika vavista tai teidän musiikki ei tollasenaan kiinnosta ketään, muita kuin feministei, imekää dikkei, naisen tehtävä suihin otto, ei pidellä mikkei.” (S.E.R.E: ”Ämmäräppärit”; viitattu *Anna* 2005; Mokka 2002.)

Olen itse toiminut vuodesta 2017 alkaen hiphop-musiikkiin erikoistuneena musiikkitoimittajana ja DJ:nä. Tämän myötä olen saanut ainutlaatuisia mahdollisuuksia tutustua erityisesti suomiräpin naistoimijoihin niin haastatellessani heitä journalistin työssä (esim. Yavis h2019) kuin esiintymistilojen takahuoneissa artistikollegana. Kokemukseni mukaan erityisesti jälkimmäisissä tiloissa näkemyksiä rap-kentästä jaetaan usein sensuroimatta; naisoletetuilta kuulemani kertomukset räpin toiseuttavista ja sortavista käytännöistä ovat viime vuosiin asti jääneet lähes huomiotta mediassa tai kirjallisuudessa, mikä on vaikuttanut omaan mielenkiintoni tutkia räppäävien naisten historiaa ja toimintaa.

Samalla osasta artisteista on tullut ystäviäni ja esimerkiksi tässä artikkelissa esiintyvä räppäri Mon-Sala (oik. Nora Horn) lukeutuu artisteihin, joita arvostan paitsi kollegana myös ystävänä. Yksi tämän artikkelin lähdemateriaali on hänen kirjoittamansa essee (Horn 2021), joka on ilmestynyt toimittamassani kirjajulkaisussa (Rantakallio & Strand 2021). Tulkitsen tutkimusmateriaaliani siten osittain sisäpiirin näkökulmasta, ja artikkelini taustalla onkin vahvasti oma kiinnostukseni monien tuntemieni naisten toiminnan ohittamiseen niin rap-kentällä kuin hiphop-tutkimuksessa. Tämä naisten näkymättömyys heijastaa laajemmin musiikin historiaa ja sen tutkimusta, jossa naisten toimintaa on tutkittu huomattavasti miehiä vähemmän (ks. esim. Moisala 1994; Bowers & Tick 1986).

Käsittelen tutkimuksessa piiloon jäänyttä osaa musiikinhistoriasta tarkentamalla erityisesti suomiräpin naisten verkostotoimintaan. Tämän asetelman kautta artikkeli edustaa aktivistista esilläpitotutkimusta (Suoranta & Ryynänen 2016: 31–33; ks. Moisala 1994: 246) ja feminististä kompensatorista (tai revisionistista) tutkimusta eli sen tutkimista, mitä aiemmin sivuutetut naiset ovat tehneet, kokeneet ja saavuttaneet muusikkoina (Bowers & Tick 1986: 10–11; ks. Pough 2004: 73, 83–86; ks. Rose 1994: 151–152). Artikkelini perimmäinen tarkoitus on lisätä paitsi tutkimusta tutkimusta naispuolisista muusikoista ja heidän historiastaan, myös yleisemmin keskustelua siitä, miten suomiräpin kenttää voitaisiin muuttaa yhdenvertaisemmaksi ja vastaanottavaisemmaksi vähemmistöille.

Lisäksi haluan artikkelillani edistää esilläpitotutkimuksellisen näkökulman mukaisesti räppäävien naisten mahdollisuuksia ”tuntea omaa historiaansa, rakentaa identiteettiänsä ja luoda elämäänsä mielekkyyttä [...] yhteyksillä menneisyyteen” (Rantanen 2018: 75). Tuodessani artikkelissa naisten toiminnan ja näkökulmat vahvemmin osaksi räpin miehistä historiaa, kompensoin niin suomalaisen kuin kansainvälisen hiphop-tutkimuksen yksipuolisuutta. Kuten monet naisten toimintaa hiphopissa tutkineet ovat todenneet jo varhain, naisten ohittaminen tutkimuksessa ja muussa dokumentaatiossa ei ole vahinko vaan vakiintunut tapa (ks. Rose 1994: 152–153).

Tässä artikkelissa kysyn, miten ja miksi suomiräpin naispuoliset tekijät ovat pyrkineet luomaan yhteisöllistä vertaisverkostotoimintaa 2000-luvulla? Selvitän naispuolisia rap-artisteja koonneen Femcees Finland -verkoston (2001–2004) sekä naisia ja sukupuolivähemmistöjä varten luodun NiceRap-verkoston (2017–) perustamisen taustaa ja toiminnan muotoja. Analysoin, miten seksistinen, miesvaltainen hiphop-kulttuuri ja sen maskuliiniset hyvän rap-musiikin standardit ovat vaikuttaneet naisten toiseuttamiseen ja syrjintään ja sitä kautta tarpeeseen muodostaa omia toiminnan tiloja. Lisäksi kysyn, miten mainittujen kahden verkoston toiminta rakentaa feminististä diskurssia naisten omista verkostoista tasa-arvoa edistävänä toimintana? Erittelen verkostojen merkitystä vertaistuen kannalta sekä sitä, miten räpissä negatiiviseksi asiaksi mielletty naiseus voidaan muuttaa positiiviseksi voimavaraksi.

Käsittelen ensin artikkelin tutkimuksellisia lähtökohtia ja keskeisiä käsitteitä sekä aineistoa ja menetelmiä. Analyysiluvuissa etenen kronologisesti Femcees Finlandista NiceRapiin. Lopuksi vedän yhteen artikkelin keskeiset tulokset ja pohdin, mikä on verkostojen ja nais-etuliitteen merkitys haastettaessa naispuolisiin artisteihin liitettyjä ennakkoluuloja ja sukupuoleen kohdistuvaa syrjintää.

Räppäävien naisten verkostot ja niiden tutkimukselliset lähtökohdat

Rap on yksi maskuliinisimmista populaarimusiikin genreistä, jossa on perinteisesti suhtauduttu torjuvasti feminismiin sekä kyseenalaistettu feminiiniseksi ja ei-heteroksi luettu ilmaisu (Rose 2008: 237). Vaikka hiphop onkin luonut mustiksi ja ruskeiksi rodullistetuille voimaannuttavan kulttuurisen tilan rasisisessa, valkoisuuden normin läpäisemässä yhteiskunnassa (Rose 1994), ei naisia ole läheskään aina toivotettu siihen tervetulleiksi (Guevara 1996 [1987]). Naiset ovat tästä huolimatta olleet osa hiphop-historiaa sen alkuaajoista lähtien ja monet heistä ovat muodostaneet omia, kokonaan naisista koostuvia rap-ryhmiä (Pough 2004: 84; Rose 1994: 57, 152–155). Yhdysvalloissa yksi varhainen artistiesimerkki 1980-luvulta on rap-duo Salt-N-Pepa ja heidän kanssaan esiintynyt DJ Spindarella. Ruotsissa merkittävimpiä naisten rap- ja DJ-toimintaan keskittyviä verkostoja ja kollektiiveja ovat olleet 2000-luvulla Sister Sthlm ja 2010-luvulla Femtastic, joista jälkimmäisen toiminta perustuu näkemykseen, että ”naisten tulisi järjestäytyä ottaakseen tilaa skenessä [...] itselleen ja toisilleen, sillä joukossa on voimaa” (Dankić 2019: 149, suomennos kirjoittajan).⁴ Islannissa on toiminut vuodesta 2013 alkaen Daughters of Reykjavík

4 ”Skene viittaa niihin moninaisiin paikallisiin kulttuurin tekijöiden ja kuluttajien muodostamiin ryhmiin ja tapahtumapaikkoihin, joissa hiphop-kulttuuria eletään, ylläpidetään ja rakennetaan.” (Sykäri ym 2019: 21 alaviite 13.)

-kollektiivi (Daughters of Reykjavík päiväämätön) ja Iso-Britanniassa vuodesta 2017 alkaen Girls of Grime -verkosto (Girls of Grime päiväämätön). Pelkästään naisten kesken toimiminen on epäilemättä tarjonnut monille kaivatun tilan toimia ensisijaisesti artisteina sukupuoleen kohdistuvien oletusten ja stereotyyppioiden jäädessä silloin helpommin taka-alalle (ks. Rose 1994: 170). Tämä aiempaan tutkimukseen sekä omiin havaintoihini pohjaava näkemys on yksi artikkelini keskeisiä lähtökohtia.

Tässä artikkelissa käsiteltävät Femcees Finland ja NiceRap-verkostot eivät ole ainoita suomalaisia räppäävien naisten esiin nostamiseen keskittyneitä verkostomaisia toimijoita. 2010-luvulla myös Mimmit räppää -tapahtumat ovat olleet tärkeässä roolissa tarjoten kymmenille aloitteleville artisteille tilaisuuden esiintyä matalalla kynnyksellä ja tavata toisiaan. Ensimmäinen tapahtuma järjestettiin kesäkuussa 2016 Nosturissa (Mimmit räppää päiväämätön). Niin ikään Jyväskylän She's Rap -tapahtumat ovat keskittyneet nostamaan lavoille räppääviä naisia (Horn 2021: 234). Ensimmäinen She's Rap järjestettiin tiettävästi kesäkuussa 2018 (TLCHC 2018). Lisäksi helsinkiläinen, rap-artisti Adikian (oik. Kirsikka Ruohonen) ja Mon-Salan vetämä Matriarkaatti-klubi ja -open mic ovat keskittyneet luomaan esiintymistiloja nais-, trans- sekä muunsukupuolisille artisteille (Horn 2021). Tässä artikkelissa kiinnostuksen kohteena ovat ensisijaisesti yhteisölliset räpin vertaisverkostot, jotka pyrkivät yhdistämään Suomessa toimivia naisia (ja sukupuolivähemmistöjä) ja jotka soveltuvat keskinäisten kokemusten jatkuvaan jakamiseen, ei niinkään taiteellisen tai paikallisen toiminnan analyysi. Olen siten rajannut edellä mainitut tapahtumat käsittelyni ulkopuolelle.

Verkosto- ja vertaistoimintaa on sosiaalitieteissä ja psykologiassa hahmoteltu erityisesti erilaisten vähemmistöjen ryhmäytymiselle tyypillisenä toimintana (Bissonette & Szymanski 2019). Varsinkin yhteiskunnallisesta normista (kuten mieheys, heterous, valkoisuus, toimintakykyisyys) poikkeavilla yksilöillä tarve ryhmäytyä voi korostua keinona hallita niin sanottua vähemmistöstressiä eli syrjinnästä aiheutuvia stressireaktioita ja masentuneisuutta (Meyer 2003; ks. Ong ym. 2018). Inhimillisen tarpeen löytää turvallinen yhteisö ja kokea sosiaalista yhteenkuuluvuutta voikin nähdä vertautuvan muihin ihmisten perustarpeisiin kuten ruuansaantiin ja nukkumiseen.

Tässä artikkelissa käytän vastatilan käsitettä (eng. *counterspace*) analysoidessani, minkälaisia syitä naisten verkosto- ja vertaistoiminnan taustalla on. Käsitettä käytetään yleensä kuvaamaan vaihtoehtoisen toiminnan ja ajattelun tilaa, jossa toimimalla pyritään purkamaan vallitsevan, norminmukaisen kulttuurin ideologioita ja käytäntöjä (Ong ym. 2018). Analysoin vastatilan käsitteen avulla, miten naisten verkostot ovat pyrkineet haastamaan suomiräpin miehisiä sukupuolinormeja luomalla tiloja, joissa artistit voivat vapautua negatiivisista ja toiseuttavista naiseuteen liitetyistä merkityksistä, jakaa yhteisiä kokemuksia syrjinnästä sekä tukea toistensa muusikkoutta.

Vertaisverkostoihin liittyy myös turvallisen tilan käsite. Pyrkimys luoda turvallinen paikka, jossa olla suojassa häirinnältä ja väkivallalta, yleistyi feministisen ja aktivistisen toiminnan piirissä 1900-luvun jälkipuoliskolla. Turvalliseen tilaan liittyy myös ajatus poliittisen toiminnan mahdollisuudesta yksinomaan sortavan rakenteen sisällä. (The Roestone Collective 2014; ks. Browne 2009.) Hyödynnän itse vastatilan käsitettä, sillä se välttää jotkin turvallisen tilan käsitteeseen liittyvät ongelmat. Turvallisen tilan käsite on sikäli paradoksaalinen, että vaikka sen perimmäinen tarkoitus on luoda inklusiivinen tila marginalisoiduille ryhmille, on sen periaate käytännössä separatistinen sen jättäessä ulkopuolelleen ”turvattomiksi” katsotut yksilöt tai yhteisöt. Lisäksi jokaisessa tilassa on väkisinkin läsnä erilaisia valtarakenteita, joista neuvotellaan, kuten opettaja-oppilas, eikä tila siten voi välttämättä olla turvallinen kaikille. Niinpä turvallisen tilan käsitteessä on pohjimmaltaan kyse eroavaisuuksien neuvottelutyöstä. (The Roestone Collective 2014; ks. Browne 2009.) Yhteiskunnallisella tasolla normeja on mahdotonta päästä pakoon, eikä toisaalta yksilöiden väliä, esimerkiksi traumasta johtuvia jännitteitä voida täysin ennakoita turvallisuuden pyrkivissä tiloissa (ks. myös Horn 2021: 233).

Artikkeli sijoittuu lähestymistavaltaan ja fokukseltaan feministiseen hiphop-tutkimukseen, joka on keskittynyt naisten toimintaan ja näkökulmiin sekä feministiseen kritiikkiin (esim. Durham 2013; Peoples 2007; Pough ym. 2007; Pough 2004). Hiphop-feministisen ajattelun ja teoretisoinnin pioneereja ovat olleet mustat naiset, kuten Joan Morgan (1999), Gwendolyn D. Pough, Aisha Durham ja Brittney Cooper. Sukupuolentutkija Pough (ks. Pough ym. 2007: viii) määrittelee feminismin hiphopin kontekstissa pyrkimykseksi edistää tasa-arvoisempaa hiphop-kulttuuria ja yhteiskuntaa toiminnan ja muutoksen kautta ja samoin tässä artikkelissa feminismiksi määritellään pyrkimys toimia yhdenvertaisemman hiphop-kulttuurin puolesta, ei pelkästään eksplisiittinen identifioituminen feministiksi.

Tutkimukseni lähtökohtana tunnustan sukupuolen moninaisuuden; lähdeaineistossa sukupuolta kuitenkin käsitellään valtaosin binäärisellä (cis)nais–(cis)mies-akselilla, mistä johtuen fokusoin naisiin suomiräpissä. Aineistossani niin ikään esiintyvä termi naisrap on ongelmallinen sen esittäessä räppäävät naiset ikään kuin yhtenä, muusta rap-musiikista irrallisena massana. Analyysissäni osoitan, että termiä voi käyttää myös naisvihamielisen ajattelun purkamiseen ja naispuolisten räpin tekijöiden kannustamiseen.

Tutkimusote, aineisto ja analyysimenetelmät

Teoreettis-metodologisesti artikkelini sijoittuu hiphop-tutkimuksen ja kulttuurisen musiikintutkimuksen (mm. Kärjä 2019; Rantakallio 2019b; Kehrer 2017; Keyes 2002), feministisen sukupuolentutkimuksen ja populaarimusiikintutkimuksen (mm. Hawkins 2017; Pough 2004; Rose 1994) sekä sisällönanalyysin ja kriittisen diskursianalyysin (mm. Tuomi & Sarajärvi 2009; Fairclough 2000) risteykseen.

Hiphop-tutkimukselle alana on tyypillistä tiedon tuottaminen yhteistyössä tutkittavien kanssa, esimerkiksi haastatteluiden sekä osallistuvan havainnoinnin keinoin (mm. Morgan 2009; Mitchell 2001; Rose 1994). Monitieteistä hiphop-tutkimuksen kenttää yhdistää tavoite tuoda esiin hiphop-toimijoiden omia näkemyksiä hiphopin esteettisistä, toiminnallisista ja ideologisista pyrkimyksistä (Harrison 2015: 157; ks. myös Sykäri ym. 2019: 10). Yhä useampi hiphop-tutkija on tavalla tai toisella osallistunut hiphop-kulttuuriin joko etnografian tai oman taiteellisen toiminnan kautta (esim. Dankić 2019). Olen itse ollut osa tutkimuskenttää useamman vuoden ajan tutkijana (mm. Rantakallio 2019b), hiphop-aiheisten ohjelmien toimittajana Basoradiossa (Rap Scholar) ja YleX:llä (Hiphopin salatut stoorit), sekä esiintyvänä DJ:nä. Näissä eri rooleissa minulle on karttunut esiyymmärrystä kentän valtarakenteista, ryhmittymistä, arvoista ja toimintamekanismeista; siitä, kenen musiikkia, tietoa, historiaa, näkökulmia ja osaamista pidetään arvossa ja kenen ei. Lisäksi oman naiseuteni kautta olen kokemuksellisesti havainnut, ettei minulla ole pääsyä moniin miesten keskusteluihin, tiloihin tai niin sanottuihin hyvä veli -verkostoihin. Toisaalta sukupuoleni on antanut minulle mahdollisuuden nähdä kirkkaammin naisten asema hiphop-kulttuurissa, luoda kontakteja sekä saada (usein vaiettua) tietoa aiheesta. Tämä on muokannut epistemologiaani feministiseen suuntaan.

Hyödynnän artikkelini aineistona tekemiäni Femcees Finlandin perustajajäsenen rap-artisti Yavisin (oik. Suvi Valkonen) ja NiceRap-ryhmän perustajan rap-artisti Mon-Salan (Nora Horn) haastatteluja (Yavis h2019; Horn h2019), verkostoja käsitteleviä media-artikkeleita 2000-luvulta sekä verkkoaineistoa. Verkkosivustojen sekä sosiaalisen median analyysi on yksi osa monitieteistä ja -menetelmällistä hiphop-tutkimusta (esim. Westinen 2019; Rantakallio 2013). Olen tutkinut internet-arkisto The Internet Archiven hakukoneen Wayback Machinen (WM) avulla Femcees Finlandin jo käytöstä poistettujen verkkosivustojen sisältöä alkaen niiden ensimmäisestä tallennetusta versiosta vuodesta 2003. Wayback Machine on kyseisen internet-arkiston hakukone, jonka avulla voi tutkia vuodesta 1996 alkaen tallennettuja miljardeja internet-sivustoja, vanhoja ohjelmistoja sekä muita digitaalisia teksti-, äänite-, video- ja kuvatiedostoja (The Internet Archive päiväämätön). Eritellen artikkelissa Femcees Finland -verkoston toiminnan luonnetta ja laajuutta tutkimalla verkkosivustoa; verkostoa on käsitelty aiemmassa kirjallisuudessa hyvin vähän

(ks. kuitenkin Strand 2019: 17–20; Ruohonen & Horn 2019: 274; Mikkonen 2004: 96–97, 100, 115–117). Lisäksi artikkelini verkkoaineistoon kuuluu NiceRap-verkoston Facebook-ryhmän julkinen kuvaus.

Teen internet-aineistolle sisällönanalyysia (esim. Tuomi & Sarajärvi 2009). Verkkosivuja tutkimalla on mahdollista tehdä tulkintoja naisten verkostotoiminnan piirteistä sekä niiden feministisestä motivaatiosta. Kriittisen diskurssianalyysin näkökulma (ks. Fairclough 2000) puolestaan auttaa hahmottamaan keräämässäni media-aineistossa rakentuvia sosiaalisia ja kulttuurisia syitä naisten verkostotoiminnan taustalla: millaisessa asemassa naistoimijat ovat rap-kentällä suhteessa miehiin ja millaiset valtarakenteet kenttää määrittävät. Kriittinen diskurssianalyysi on tutkimusmenetelmänä keskeinen pyrittäessä hahmottamaan hegemonisia diskursseja media-aineistoissa, sillä sen avulla voidaan eritellä median näkemyksiä ja purkaa niiden sisältämiä (piilo) oletuksia. Sovellan molempia mainittuja menetelmiä haastatteluaineistoon sekä Nora Hornin esseeseen verkostojen toiminnan piirteiden ja syiden sekä rap-kentän valta-asetelmien erittelemiseksi.

Dokumentaatio naisten toiminnasta suomalaisessa rap-musiikissa on tähän asti ollut hajanaista ja pääosin journalistisen tiedonkeruun varassa. Sisällönanalyysi, diskurssianalyysi ja eri tyyppiset aineistot eri lähteistä yhdistämällä (ikään kuin mikrohistoriallisesti, Koivisto 2020: 64–65) on mahdollista saada monipuolisesti tietoa suomirapin historiasta sekä etenkin naisten omien rap-verkostojen toiminnan motivaatiosta.

Yhteisöllisyyden kaipuu: Femcees Finland 2002–2004

Vuosina 2002–2004 aktiivisesti toiminut Femcees Finland oli tiettävästi ensimmäinen räppäävien naisten kollektiivi Suomessa. Keskeinen motivaatio Femceesin toiminnalle oli naisten tarve samaistuttaville roolimalleille miesvaltaisessa rapissa. Tämä vähemmistöjen yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen osallisuuteen liittyvä representaation teema on esiintynyt viime vuosina runsaastikin julkisessa keskustelussa (ks. esim. Rantakallio & Strand 2021: 33–34, 139–144). Idea Femcees Finlandista sai alkunsa, kun räppärit Yavis ja Sirius tapasivat vuodenvaihteessa 2000–2001 Helsingissä Kaapelitehtaalla rap-yhtye Konala Cartellin jäsenen Gabriel Centaurionin syntymäpäivien kunniaksi järjestetyssä tapahtumassa. (Yavis ht2021a; Yavis h2019; Strand 2019: 19; Mikkonen 2004: 116.) Varsinainen Femcees Finlandin perustamiskokous pidettiin elokuussa 2002, ja toimintaan tulivat mukaan räppärit Miss J, Afrodite, Troija, Mariska ja Kana. Myöhemmin verkostoon liittyi myös muita artisteja. (Yavis ht2021a; ht2021b; Yavis h2019; Mikkonen 2004: 116.)

Femcees Finlandin verkkosivuston perusteella verkoston toiminta on ollut monipuolista. Syksyllä 2003 perustetulla sivustolla oli keskustelufoorumi, artistiesittelyitä, ajankohtaisia keikka- ja muita uutisia, linkkejä suomalaisia naisräppäreitä käsitteleviin media-artikkeleihin, artistien omille verkkosivustoille ja muille aihepiirin sivustoille, sanoituksia, graffiteja sekä vinkkejä musiikin tuottamiseen, julkaisemiseen, nauhoittamiseen, räppäämiseen, miksaamiseen, keikkailuun ja kirjoittamiseen. Lisäksi sivustolla pakinoi nimimerkki Röpätäti. (FF/WM 2021 [2005]; FF/WM 2021 [2003]; Yavis h2019; ks. Mikkonen 2004: 100.) Verkkosivustolla oli myös ladattavia biittejä ja joidenkin sivustolla mainittujen artistien kappaleita mp3-muodossa Media-välilehden musiikki-osiassa (FF/WM 2021 [2004]). Yavis oli päävastuussa sivuston sisällöstä (Yavis ht2021a).

Ensimmäinen The Internet Archiveen tallennettu versio sivustosta on päivätty 28.8.2003 (sivusto tallennettu verkkoarkistoon 19.9.2003) (FF/WM 2021 [2003]). Tuolloin etusivulla luki otsikon ”Manifesti” alla seuraavasti:

Femcees Finland kokoa löyhästi alleen nais-rap-artisteja ja -hiphop-aktivisteja. Toiminnan aloittamisen syynä oli pitkälti se, että naisartistit ovat pitkälti olleet hajautuneet omille tahoilleen tietämättään [*sic*] toisistaan. Peruseriaatteena onkin luoda pohja keskinäiselle arvostukselle ja tukea ja edesauttaa yhteistyötä eri artistien kesken. Femcees Finland on lähtenyt liikkeelle järjestämällä keikkoja ja kokoontumalla keskustelemaan musiikkiin liittyvistä asioista n. kerran kuukaudessa. Tulevaisuudessa toivomme Femcees Finlandin toimivan hyvänä interaktiivisena keskusteluareenana ja ponnahduslautana uusille ja vanhoille artisteille. Tämän sivuston tarkoituksena on tukea emceitä jotka haluavat tuoda itseään esiin. Eli jos olet aloittelija tai jo vanha konkari ja haluat biosi, audiota tai kuvia sivuillemme, otathan yhteyttä [*sic*]

Merriam-Webster-sanakirja määrittelee manifestin olevan ”kirjallinen, julkinen julistus julkaisijansa tarkoituseristä, motiiveista tai näkemyksistä” (Merriam-Webster päiväämätön; kirjoittajan käänös). Femcees Finland julistaa manifestissa olemassaolonsa tarkoitukseksi naisartistien tukemisen. Keinoina ovat tekijöiden kokoaminen yhteen keskustelemaan, artistien esiin nostaminen sekä yhteistyö. Lisäksi manifestissa korostuu motiivi luoda tila keskinäiselle arvostukselle. Tämän voi tulkita heijastavan toivetta, kuinka ”[olisi] kiva naisina saada vähän vertaistukea” (Yavis h2019; ks. myös Ruohonen & Horn 2019: 274; ks. Mikkonen 2004: 100) eli voimaantua jaetusta kokemuksesta, ettei ole kentän ainoa naistekijä (ks. myös Järvinen 2019). Manifesti rajaa Femcees Finlandin toiminnan naisiin, mitä voi pitää vastatilan rakentamisena miesvaltaisella rap-kentällä.

Wayback Machinen (FF/WM 2021 [2005]) avulla selvisi, että 19.2.2004 päivite-tyillä verkkosivuilla oli esitelty 14 artistia: Yavis, Mariska, Afrodite, Kana, Miss J, MC Pöly, Senesty, Eies, Catar, Ranza, Futuristi, Shaini, LumiTar ja Maria. Artistien kuvauksissa listattiin siihenastiset julkaisut, ”bio” eli lyhyt elämäkerta sekä muuta-osion alla horoskooppi, lempivärit, lempiartistit ja verkkosivu tai sähköpostiosoite keikka- tai muita tiedusteluja varten. Listattujen julkaisuiden nimien perusteella valtaosa oli suomeksi ja muutama englanniksi.

Femcees Finland järjesti myös omia tapahtumiaan, joista ensimmäinen oli 14.12.2002 ja toinen 17.10.2003 (Yavis ht2021a; FF/WM 2021 [2003]). Näistä jälkimmäisessä olivat verkkosivujen mukaan esiintymässä UDF, Mariska, Kana, Yavis & Afrodite, Miss J, X-rated, Eies & Lost Emissary ja Senesty. Lisäksi tapahtuman kuvauksessa mainitaan open mic eli kaikille avoin esiintymisosuus.

Näiden verkkosivustolta keräämiä artistitietojen sekä Strandin (2019: 20) mukaan naisoletettuja artisteja on ollut Femceesin toiminnassa mukana ainakin 18. Sivustolla nimetyistä artisteista on aiemmissa suomiräppiä koskevissa teoksissa kuitenkin mainittu vain Afrodite, Kana, Maria (alias Mary A), Mariska, MC Pöly, Miss J ja Yavis (Mikkonen 2004: 97, 115–117, 152; ks. Strand 2019: 17; molemmat lähteet mainitsevat myös Siriuksen). Esimerkiksi Mikkosen (2004: 116) mukaan verkosto on ollut yhteydessä yli 30 räppäriin. Artisteista pisimmät ja ainakin joillain mittareilla menestyksekkäimmät urat on nähty Mariskalla ja Yaviksella. Mariska (oik. Anna Maria Rahikainen) saavutti rap-julkaisuillaan 2000-luvun puolivälissä listasijoituksia sekä Emma-ehdokkuuksia (Emma Gaala päiväämätön; IFPI päiväämätön) ja on jatkanut musiikintekoa nykyhetkeen asti joskin pääosin iskelmän ja muiden genren parissa. Hän esiintyi myös suosituksessa *Vain elämää* -televisio-ohjelmassa vuonna 2020. Yavis puolestaan aloitti räppäämisen 1990-luvun lopulla ja menestyi suomiräpin SM-kilpailussa vuonna 2001 sijoittumalla kolmanneksi (Strand 2019: 17; Yavis h2019). Hän kuului 2000-luvun alkupuolella lahtelaiseen 5th Element -kollektiiviin, jossa oli mukana valtavirtamenestykseen myöhemmin noussut räppäri Cheek (Yavis h2019). Yavis on räpäntänyt urallaan enimmäkseen englanniksi ja häntä kuullaan myös Cheekin vuonna 2001 ilmestyneellä englanninkielisellä omakustanne-debyyttilevyllä *Human & Beast* (Wikipedia 2018). Yavis on myös mukana keväällä 2021 julkaistulla Lahti Unitedin kappaleella ”Lahest”.

Naisten oma yhteisö sopi sikäli 2000-luvun suomirap-skeneeseen, että aikaa on kuvattu yhteisölliseksi muutenkin (Strand 2019: 18; Yavis h2019; Mikkonen 2004: 99–117). Monet artistit kuuluivat eri ”posseihin” tai ”creweihin” eli kaveripiiriin muodostamiin tiiviisiin porukoihin, joita yhdisti toimijuus hiphopissa (posse-termistä ks. Sykäri ym. 2019: 12; Mikkonen 2004: 99). Yavisin (h2019) mukaan yhdessä toimiminen tuntui siihen aikaan luontevalta, joten vaikka hän perusti Femcees Finlandin, hän kuului

samanaikaisesti muihinkin posseihin, joista osassa oli myös miehiä. Myös Yhdysvalloissa miehet ja naiset toimivat usein yhdessä hiphop-kulttuurin alkuaikoina, kuten Rose (1994: 44, 48, 57) on tutkimuksessaan korostanut.

Yhteisöllisyyden ja vertaistuen kaipuu oli vain yksi syy naisten oman vastatilan luomiselle miesvaltaisessa suomiräpissä. Muut keskeiset syyt naisten oman vertaisverkoston muodostamiselle alkavat hahmottua tarkemmin aikalaisjournalismia tarkastelemalla.

Tytöttelyä ja portinvartijuutta: 2000-luvun ”naisrap” mediassa

Naiset ovat olleet määrällisesti merkittävä osa suomalaista hiphop-skeneä 2000-luvulla. Myös *Anna*-lehden (2005) Femcees Finlandia käsittelevässä artikkelissa kerrotaan, että räppääviä naisia oli ympäri Suomen ja määrältään ”niin paljon, ettei kaikkia voi enää tuntea”. Artistien maantieteellinen hajaantuneisuus ei ollut ainoa syy koota naisia verkostomaisesti yhteen, vaan taustalla oli myös sukupuoleen liittyvä toiseuttaminen ja syrjintä. *Amassa* motivaatiota Femcees Finlandin toiminnalle kuvataan näin:

Hiphop on maskuliininen maailma. Rapin sanoituksissa testosteroni virtaa, ja naisten tehtävänä on useimmiten olla taustalla, hiljaa ja vähäpukeisia. [...] [Femcees Finlandin] [t]arkoituksena on hälventää naisartisteihin liittyviä ennakkoluuloja ja toimia keskinäisenä tukiverkostona. [...] Toisten naisräppärien kokemusten kuuleminen ja toisiin naisiin tutustuminen tuntui tärkeältä.

Kuvaus verkostosta ja sen merkityksestä kohtaamisen, kuulemisen ja vertaistuen paikkana rakentaa mielikuvaa, ettei naisille ole vielä riittävästi tilaa skenessä. Yllä artikkelin ensimmäiset virkkeet korostavat naisten olevan koristeellisessa sivuroolissa miehisessä hiphop-kulttuurissa. Myös *Ylioppilaslehdessä* rap-sanoitusten seksistisyyttä kuvataan keskeiseksi syyksi sille, ettei räppääviä naisia ole kovin montaa ja ettei hiphop-kulttuuri varsinaisesti toivota naisia tervetulleeksi (ks. myös Mikkonen 2004: 96–97).

Erityisen huomionarvoinen on lainauksessa mainittu Femcees Finlandin rooli taistelussa ennakkoluuloja vastaan. *Annan* (2005) ja *Ylioppilaslehden* (Mokka 2002) mukaan huonon kohtelun ja naisartisteihin kohdistuvien ennakkoluulojen taustalla on, että ”naiset alkoivat saada muutama vuosi sitten joidenkin mielestä liiallista huomiota ja julkisuutta” (*Anna* 2005) ja että ”[t]ytöt saavat levytyssopimuksia, vaikka pojilla on mielestään tiukemmat riimit ja parempi flow. Pystymetsästä nousee

tähtiä ihan Amerikan malliin” (Mokka 2002). *Ylioppilaslehti* perustelee jälkimmäistä väitettä viittaamalla räppäri Kanan *Katso*-lehden haastatteluun, jossa Kana kertoo tuottajansa saaneen levy-yhtiöltä liki 30 puhelinsoittoa siitä, onko Kanalla jo levytyssopimus. Muita varsinaisia todisteita naispuolisten räppäreiden saamista liiasta huomiosta ei jutuissa tarjota, joskin *Ylioppilaslehden* artikkelissa kuvataan, kuinka ”mjuusik pisnis” keksii suomirockin ja suomireggaen jälkeen naisrap-nimisen ”trendin” (Mokka 2002). Artikkelin rakentaa käsitystä, että levy-yhtiöt näkevät naisrapin oma genrenään, irrallaan ”suomi hip hopista” [*sic*]. *Ylioppilaslehden* kritiikittömän työttömyyden otsikosta lähtien (”Tyttörap tulee”), sensaationhakuinen viittaus Kanan tuottajan saamien puheluiden määrään sekä puhe trendistä pönkittävät sukupuolittavaa diskurssia naisista ensisijaisesti sukupuolensa edustajina eikä rap-artisteinä, joiden taidot ja osaaminen ansaitsisivat huomiota.

Ylioppilaslehden artikkelissa (Mokka 2002) asiantuntijaksi nimitettävän DJ K2:n kerrotaan niin ikään ”arvioivan, ettei Suomessa ole uskottavia naisräppäjiä. Syitä hän hakee suomalaisen hip hop -kulttuurin nuoruudesta ja siitä, että maamme radiotarjonta on ollut lähestulkoon hiphopitonta”. Sama argumentti maamme rap-kulttuurin nuoresta iästä syynä naisten vähäiseen määrään toistuu vielä viitisentoista vuotta myöhemmin (ks. Strand 2019: 98). Tällä logiikalla tosin miesartistejakaan ei pitäisi olla kuin kourallinen. Todennäköisempi syy naisartistien vähyyteen lienee etenkin *Ylioppilaslehdessä* kuvattu sukupuolittamisen ja portinvartijuuden yhdistelmä, jossa vähää naispuolisia artisteja ei haluta päästää alalle tai heidät niputetaan yhteen naisrap-genren alle.

Femcees Finland yritti saada huomion takaisin musiikkiin kaiken muun sijaan. Verkosto yritti korostaa, kuinka naiset tukevat toisiaan eivätkä tappele tai kilpaile keskenään, vaikka osa mediasta ja skenen miehistä yritti luoda tällaista mielikuvaa. (Yavis h2019; ks. Mikkonen 2004: 116–117.) *Annassa* (2005) ja *Ylioppilaslehdessä* (Mokka 2002) haastateltu Femceesin perustaja Yavis korosti, että valtaosa naisartisteista on aina tehnyt yhteistyötä myös miesten kanssa, purkaen näin lehtien luomaa sukupuolten vastakkainasettelua. Yavisin mukaan Femcees Finlandin toiminnan loppumisen tärkeimpiä syitä olivat lopulta ajanpuute ja se, että verkoston artistit lopettivat tai siirtyivät tauolle tai toisiin genreihin yksi toisensa jälkeen – joskin asiaan liittyi myös genren ”lama” kun vuosituhannen alun suomirap-buumi hiljeni miestekijöidenkin osalta (Strand 2019: 20; Yavis h2019; ks. Miettinen & Salminen 2019: 25).

Verratessaan myöhemmin Femcees Finlandia NiceRapiin ja uuteen naistekijöiden sukupolveen Strandin (2019: 20–21) haastattelussa Yavis katsoi, että Femcees Finlandin jäsenillä oli vähemmän esikuvia ja itsevarmuutta. Hänen mukaansa nykyiset tekijät ovat ”kasvaneet paljon valmiimmiksi” ja heillä on ”paljon enemmän ammennettavaa”. Yavisin mukaan ”sitä heijasteli itseään enemmän muiden

mielipiteisiin. Mehän aloitettiin niin, että me keksitään, mitä tää on.” Tämä rakentaa ajatusta, että Femcees Finland ja sen jäsenet pyrkivät tarjoamaan naispuolisille räpin tekijöille vertaisiesikuvia nostamalla toisiaan. Femcees Finland -verkoston synnyllä 2000-luvun alussa hahmottuu siten kaksi keskeistä syytä: naisten toiseuttaminen ja syrjintä skenessä sekä naispuolisten esikuvien vähäisyys ja sen synnyttämä tarve vertaistuelle.

Jaetuista kokemuksista voimaantuminen: NiceRap 2017–

NiceRap-verkosto syntyi elokuussa 2017 Helsingin Pikku-Huopalahdessa Nora Hornin alias Mon-Salan aloitteesta pidetyn All Female räppikokous -nimisen koontumisen tiimoilta (Horn 2021), lähes päivälleen 15 vuotta Femcees Finlandin perustamisen jälkeen. Paikalla asematilan kokouksessa oli arviolta 30 naisoletettua räppäriä ja tuottajaa keskustelemassa rap-kentästä ja musiikin tekemisestä. Moni esitti omia kappaleitaan. Facebook-tapahtuma keräsi osallistujia paikalle puskaradiomaisesti (Horn h2019), mikä kertonee luoville aloille tyypillisestä kollegoiden verkottuneisuudesta – itsekin osallistuin tapahtumaan siksi, että olin Facebookissa huomannut tuttuni vastanneen osallistuvansa tapahtumaan. Kiinnostuin mahdollisuudesta tutustua itselleni vielä tuolloin valtaosin tuntemattomiin tekijöihin tutkija-toimittajana sekä skenessä toimivana naisena. En tehnyt etnografista tutkimusta tapahtumassa, mutta muistikuvieni mukaan moni artisti tiesi jo muutamia muita nimeltä, vaikkei ollut uskaltanut ottaa yhteyttä; kyseessä oli siten monien ensitapaaminen. Useat osallistujat myös hämmästelivät, miten moni naisoletettu tekee ylipäättään räppiä. Keskustelu samankaltaisista sukupuoleen liittyvistä syrjintäkokemuksista ryöpsähti valloilleen heti tilaisuuden alussa (ks. Horn 2021: 227, ks. myös lainaus jäljempänä).

Tapahtuman keräämä suosio viesti uuden verkoston tarpeesta, ja Facebookiin perustettiin suljettu NiceRap-ryhmä räpin parissa toimiville naisille sekä sukupuolivähemmistöille. Suljetun ryhmän jäseneksi pääsee lähettämällä lisämisspyynnön, jossa kertoo miksi haluaa liittyä ryhmään. Jäseniä oli helmikuun 2021 lopulla 145 kappaletta. (NiceRap päivämätön.) NiceRap Facebook-ryhmän julkisessa kuvauksessa, jonka kuka tahansa Facebook-käyttäjä voi löytää, kerrotaan, että NiceRap ”toimii foorumina räpin parissa työskenteleville ja työskentelemisestä kiinnostuneille ei-miehille. Ryhmä pyrkii noudattamaan turvallisemman tilan periaatteita” (NiceRap päivämätön).⁵

5 Koska en ole pyytänyt erikseen tutkimuslupaa suljetun ryhmän tutkimiseen, en tässä erottele tarkemmin ryhmän sisältöä, ainoastaan julkisesti näkyvillä olevaa tietoa sekä ryhmän perustajan Nora Hornin antamaa tietoa aiheesta (Horn 2021; Horn h2019).

Hornin mukaan Facebook-ryhmän tarkoituksena oli jatkaa ensimmäisessä elokuun 2017 tapaamisessa syntynyttä keskustelua, markkinoida omaa materiaalia ja järjestää uusia tapaamisia, joskin ryhmän perustamishetkellä ”ei vielä ollut tarkkaa ajatusta, mihin suuntaan se alkaisi kehittyä” (Horn 2021: 227). Varsinkin alkuvaiheessa iso osa ryhmän julkaisuista mainosti artistien omia kappaleita ja live-esiintymisiä. Ryhmän kautta on syntynyt myös jonkin verran musiikillista yhteistyötä. (Horn h2019.) Verkosto ei tietääkseni ole järjestänyt itsenäisesti tapahtumia perustamiskokousta lukuun ottamatta, mutta sen nimi on muutamaaan otteeseen mainittu tapahtumissa, joissa useampi verkostoon kuuluvista artisteista on esiintynyt (ks. esim. Tolonen 2018).

NiceRapin kuvauksessa mainitaan turvallisempi tila. Ryhmän ei kuitenkaan varsinaisesti luvata olevan turvallinen, vaikka siihen pyritään. Suomen kontekstissa turvallisen tilan periaatteita ovat määritelleet erityisesti feministiset toimijat niin kulttuurin kuin politiikan saralla. Esimerkiksi Vasemmistonuoret ja ruskeiksi rodullistettujen vähemmistöjen tukemiseen keskittyvä Ruskeat Tytöt ry kehottavat omissa ohjeituksissaan muun muassa välttämään toisten ihmisten sukupuolen, seksuaalisuuden, kulttuurisen taustan tai muiden ominaisuuksien olettamista, toiseuttavan, rasistisen tai halventavan kielen käyttämistä sekä kunnioittamaan toisen fyysistä koskemattomuutta ja tilaa (Ruskeat Tytöt päiväämätön; Vasemmistonuoret päiväämätön). Vasemmistonuoret kehottaa lisäksi välttämään ”spekulointia, juoruilua ja haitallista klikkiytymistä” (Vasemmistonuoret päiväämätön), kun taas Ruskeat Tytöt mainitsee käyttävänsä turvallisemman tilan käsitettä turvallisen sijaan, koska ”täysin turvallista tilaa ihan kaikille [ei] pystyttyä luomaan takuuvarmasti, mutta pyrkimys siihen on” (Ruskeat Tytöt päiväämätön).

Jaetut, turhauttavat kokemukset sukupuolisesta toiseutuksesta olivat tärkein NiceRap-ryhmän perustamisessa, kuten Horn (2021: 227) kuvaa alla. Etenkin alan mies-toimijat eivät vaikuta ottavan todesta naisten osaamista tai syrjintää, jota jopa naisten omat yhteistyökumppanit harjoittavat:

Jo [asematilan] kokouksen aikana kävi selväksi, että meillä kaikilla oli samankaltaisia kokemuksia musiikkialalta. Haasteita, joista keskusteleminen ei onnistunut miesten kanssa. Kukaan ei ollut päässyt kunnolla purkamaan turhautumistaan. Jakamaan, miltä tuntuu kun toimittajien kysymykset koskevat musiikin sijaan vain naisena olemista. Tai miltä tuntuu kuulla ja lukea jatkuvasti juttuja siitä, kuinka ”naiset eivät vain ole tarpeeksi hyviä” – välillä niiltä samoilta tyypeiltä, joiden kanssa on tehnyt töitä. Kokemuksia, kuinka ideoita toistuvasti jätetään huomiotta ja oma ääni hukkuu miesten äänten alle. Kuinka omia visioita ei arvosteta tai ainakaan niitä ei nähdä toteuttamisen arvoisina.

NiceRap määrittänyt Hornin kuvauksessa vastatilaksi, jossa – toisin kuin rap-kentällä yleisesti – naisten ääntä kuunnellaan. Naisten osaamisen vähättely – joka on historiallisesti tyypillinen tapa kontrolloida naisten musiikillista toimintaa (ks. Moisala 1994: 249) – näkyy usein hyvin konkreettisesti, ei vain sanallisesti. Vielä muutama vuosi sitten oli tavanomaista, että naisartistille oli ”naisslotti” festivaaleilla, jossa useampi erityylistä rap-musiikkia esittävä naisartisti esiintyy lyhyesti yksi toisensa jälkeen siinä missä miehillä on omat täysmittaiset esiintymisajat. Vastaavaa näkee vieläkin, joskin yhä harvemmin. Tällainen käytäntö viestittää ajatusta naisräpistä omana musiikillisena alagenrenään, jossa naispuoliset artistit ovat ikään kuin keskenään vaihdettavissa, koska he ovat artisteina homogeenisiä, edustavathan he kaikki samaa sukupuolta (Strand 2019: 96–97). Aihetta kommentoivat niin ikään Rauhatäti, MC Pyhä Lehmä ja Mercedes Bentso yhteisen ”Tytöt ei osaa räppää, piste!”-kappaleen muodossa (Rauhatäti ym. 2015).

Rap toimintakenttänä ja genren ihanteet ovat kiistatta varsin maskuliinisia. Monet räppäävät naiset jakavat tästä todellisuudesta kumpuavan vähemmistökokemuksen siitä, että he ovat kentän ainoita naisia, mikä luo maskuliinisessa ympäristössä helposti paineita olla ”kuin yksi jätkistä” eli häivyttää sukupuolensa ja naiseutensa (Järvinen 2019: 78–79; Strand 2019; ks. Ruohonen 2021: 197). Naiset ovat kertoneet ”jäbittelystä” eli kehuista, joiden ytimessä on taitavien naisoletettujen räppäreiden sukupuolittaminen perinteisesti miehiin liitetyillä attribuuteilla (Horn 2021; Ruohonen & Horn 2019; Strand 2019). Samaan kategoriaan menevät ”hyvä naiseksi” kommentit: näin artistit ikään kuin vapautetaan naiseudestaan ja siten heidät näennäisesti hyväksytään osaksi miehistä rap-kenttää.

Verrattuna Femcees Finlandin aikaiseen posse-ajatteluun, 2010-luvun naistoimijoista moni arvelee naisten toimivan artisteina usein erillään muista ilman omaa ryhmää ja tästä johtuen eteneminen alalla on vaikeampaa. Miestoimijoiden katsotaan ryhmäytyvän luontevammin räpin yleisen miesvaltaisuuden ja miesten sosiaalisen itsevarmuuden takia, kun taas naisena tukiverkon löytäminen on koettu vaikeaksi. (Strand 2019: 98–103.) Tästä huolimatta naisillakin on ollut pyrkimyksiä muodostaa oma ”squad”, ”lössi” tai ”gang” (Horn 2021: 226; Ruohonen & Horn 2019: 276) ja siten tukea toisiaan. Verkoistoissa asioita, joita ei yksin uskaltanut tai osannut tehdä, saikin vietyä eteenpäin ja jopa yllättäviin suuntiin. Verkostot avasivat lisämahdollisuuksia, esimerkiksi Hornille roolin Dreamgirls-kokoonpanossa. (Horn 2021.) Horn (2021) kuvaa kirjoittamassaan esseessä, että verkostoituminen ylipäättään omien vertaisten kanssa on edesauttanut konkreettisesti klubien, podcastin ja julkaisujen syntymistä.

Itse musiikinteon kannalta NiceRap on Hornin (h2019) mukaan ”auttanut eniten niitä, jotka on jo aika lähellä tyyllisesti ja maantieteellisesti toisiaan.” Tietävästi kaikki Facebook-ryhmän jäsenet eivät tee välttämättä musiikkia, vaan mukana on myös tanssijoita sekä muita musiikki- ja media-alan toimijoita, mutta ei kuitenkaan faneja (Horn h2019). Pari vuotta ryhmän perustamisen jälkeen Horn kuvasi Facebook-ryhmän tarkoituksen olevan vertaistuen tarjoaminen, joskin yhteiseen toimintaan aika ei enää välttämättä riittänyt (Horn h2019).

[V]ertaistuen löytäminen ja uusien kontaktien löytäminen. Ja sen näyttäminen, et näitä tekijöitä on aika paljon. Ja kiinnostuneita on aika paljon. Ja sitte just nuorille ja uusille tekijöille näyttää et se [räpin tekeminen] on mahdollista, et tästä nouseminen on mahdollista ja siihen voi saada apua siihen omaan tekemiseen. [...] Jotenki yhdessä tekemiseen kannustaminen. Mut et siihen pitäis sit ehkä keksii joku uus tapahtuma tai sitte vaan antaa vähän niinku niitä valtuuksia seuraavalle koska nyt ne jotka on aktiivisesti tähän asti tehny asioita ni alkaa olla niin kiireisii omien uriensa kanssa ni sit pitäis saada joku jolta löytyis innostusta ja aikaa ja voimii viedä sitä eteenpäin.

Horn vetoaa artistien aktiivisuuteen, mikä muistuttaa Femcees Finlandin kohtaloa: räppiin liittymättömät urakiireet olivat Yavisin (h2019) mukaan pääsyy siihen, miksi moni nainen lopetti räppäämisen 2000-luvun puolivälissä ja Femceesin verkkosivusto ajettiin alas. Vastaavaa kehitystä, jossa valtaosa naisista lopettaa rap-musiikin parissa työskentelyn kokonaan ei ehkä enää nähdä, sillä valtavirtaistuttuaan rap on tarjonnut 2010- ja 2020-luvulla monipuolisempia uramahdollisuuksia kuin 2000-luvulla. Moni räppäri sukupuoleen katsomatta tekee nykyään esimerkiksi rap-aiheisia podcasteja ja kirjoja, näyttelee tai esiintyy televisiossa. Esimerkiksi Linda-Maria Roineella (artistinimeltään Mercedes, aiemmin Mercedes Bentso) sekä tässä artikkelissa mainituilla Adikiällä ja Mon-Salalla on oma podcast, samoin Tuomas Kauhasella ja Brädillä Sonnin taacca -vodcast (videomuotoinen podcast). Paleface ja Roine ovat kirjoittaneet jo tahoillaan useita kirjoja ja esimerkiksi Gracias on näytellyt elokuvissa sekä muun muassa *Karkurit*-sarjassa (C More). Redrama puolestaan on ollut *Voice of Finlandin* tuomarina usealla tuotantokaudella. Rappareiden toimijuus viihdealan taiteilijoina on laajentunut.

Onkin mahdollista, että juuri näiden räpistä juontuneiden urien tuomat ansiot ovat ehkäisseet rap-urien loppumista kokonaan, kun covid-19-pandemia esti keväästä 2020 alkaen yli vuodeksi monen muusikon ja muiden luovien alojen esiintyjien keikkailun. Ylipäättään digitaalisuudesta johtuva työelämän muutos on vaikuttanut myös rappareihin. Facebook-ryhmän ylläpito ei ole yhtä aikaa vievää kuin verkkosivuston, eikä suomiräpin lamasta ainakaan tällä hetkellä näy ennusmerkkejä, joten NiceRapille voinee ryhmänä ennustaa kohtuullisen pitkää ikää.

Kenttä ei ole aina nice

Räppäri Sirius on kertonut, kuinka yleistä naisten huonommuuden korostaminen oli jo 2000-luvulla, ja että ”paskoja miesräppäreitä oli tosi paljon, mut ei niitä nostettu esille. Nainen oli paljon enemmän arvostelun kohteena.” Toisin sanoen naisena oma paikka piti ansaita. (Strand 2019: 87.) Yleinen mediassakin toistettu diskurssi vielä Dreamgirlsien menestykseen asti on ollut, että Suomessa ei ole juurikaan räppääviä naisia tai he eivät ole tarpeeksi hyviä voidakseen toimia artisteina (esim. Onninen 2018; Annila 2016). Tämän uskomuksen vääräksi todistaminen oli yksi idea Dreamgirlsien taustalla (Mist sä tuut 2021).

Mediassa ja rap-skenessä vallitsevalla diskurssilla on konkreettisia vaikutuksia siihen, uskaltavatko naiset ja vähemmistöt lähteä tekemään rap-musiikkia. Esimerkiksi räppäri Adikia (Strand 2019: 60) on kertonut, että häntä vaivasi pitkään huijarisyndrooma, pelko sekä häpeä siitä, ettei hän ole tarpeeksi hyvä tullakseen esiin artistina, koska oli sisäistänyt skenessä toistuvan käsityksen siitä, etteivät naiset osaa räpätä. Ilona Raivio (2017: 29) esittää saman johtopäätöksen seksistisiä suomi-rap-sanoituksia käsittelevässä opinnäytteessään:

[O]n vaikeaa olla vetämättä yhteyttä naisartistien vähyyteen suhteessa musiikkigenressä vallitsevaan misogyniaan [...] noin puolessa suomalaisessa hiphopissa esiintyy seksismiä. Jos puolet alasta, johon yrität pyrkiä, esiintyy seksistisenä ja naisvihaisena, ei se ainakaan lisää alalle pääsemisen helppoutta tai houkuttelevuutta. Vaikka seksismin ja misogynian laittaisi mihin tahansa laatikkoon tai huumorikorttien alle, ei sen vaikutus katoa.

Ongelmana on ollut lisäksi jo edellä mainittu seikka, ettei naisia välttämättä uskota, kun he kertovat haasteista alalla (Strand 2019: 88–91). Yksi NiceRap-verkoston luoman vastatilan tarjoama apu onkin ollut löytää vertaisia, joille uskaltaa myöntää, ettei esiin pääsy ole helppoa. Hornin (h2019) mukaan on helpompaa myöntää lasikatton olemassaolo toisille naistekijöille kuin ulospäin, koska ”räpin maailmaan kuuluu se et sä teet kaiken ite ja sä nouset sieltä monien joukosta sun omilla taidoil-las. Jos alkaa puhua siitä et ’hei tässä ehkä on jotain epäreilui rakenteita’ niin sit se helposti nähdään sellasena valittamisena [...] että sä et pysty ite.” Norminmukaisten on helpompi solahtaa osaksi kaltaistensa luomaa ja ylläpitämää rakennetta, kun taas normista poikkeavien eli naisten on taisteltava tilasta artisteina. Oma tila pitää rakentaa silti mieluiten epäkohdista vaieten, ettei leimautuisi valittajaksi. Horn oletettavasti viittaa ”räpin maailmalla” hiphop-kulttuurissa tyypilliseen ryysyistä rikkauksiin -narratiiviin, joka lainaa niin sanotusta amerikkalaisesta unelmasta (ks. Sköld & Rehn 2007: 64). Kyseisen protestanttis-kapitalistisen myytin mukaan omalla kovalla työllä voi saavuttaa menestystä huonoista lähtökohdista huolimatta (aiheesta esim.

Peña 2012: 68–85). Rap-artisteille tähän narratiiviin sopiva menestystarina antaa uskottavuuspisteitä: koska naisia ei perinteisesti ole pidetty uskottavina räppäreinä maskuliinisessa hiphop-kulttuurissa, heitä saatetaan pitää erityisen epäuskottavina, jos he nostavat lisäksi esiin rakenteista johtuvan vaikeuden saavuttaa menestystä. Yksilön kovaa työntekoa korostavasta ryysyistä rikkauksiin -näkökulmasta katsotuna naisten huonon menestyksen syynä ovat sisukkuuden, taitojen ja harjoittelun määrän puute, eivät räpin rakenteelliset ongelmat.

Femcees Finland kävi aikanaan läpi monia samoja kehitysvaiheita kuin NiceRap myöhemmin. Naisten oma verkostotoiminta on epäilemättä koettu tarpeelliseksi edellä mainittujen rap-kentän rakenteellisten sekä sosiaalisten, naiset ulossulkevien piirteiden vuoksi. Räppäävät naiset ovat kohdanneet ja kohtaavat yhä toiseuttavaa sekä suoranaisesti misogyyistä puhetta varsinkin netissä (Mist sä tuut 2021; Strand 2019; Mikkonen 2004: 117). Toisaalta Me too -liikkeen jälkeisessä ajassa, jossa NiceRap-yhteisökin on syntynyt, naisiin räppäreinä sekä feministisiin tasa-arvopyrkimykseen suhtaudutaan mediassa uudella mielenkiinnolla ja uutisoinnissa kerrotaan jonkin verran artistien esiin tuomista rakenteellisista haasteista ja sitä kautta tarpeesta verkostoitua (esim. Ossi 2018; Rauhalahti 2018; Tolonen 2018). Esimerkiksi *Aamulehdessä* (Tolonen 2018) korostettiin tarvetta naisten omille vertais-tukiverkoille ja tapahtumille niiden suosion kautta: ”Naisräppäreiden foorumille on Suomessa selkeästi tilausta. Ensimmäiseen [NiceRap]tapahtumaan osallistui kymmeniä ihmisiä ja lavalle oli kova tunku.” Se, että naisten omille verkostoille on ”selkeästi” tarve, kertoo, että yhdenvertaiseen hiphop-kulttuuriin on matkaa. Mediassa räppäävistä naisista puhutaan yhä harvoin ilman sukupuolittavaa (ja usein toiseuttavaa) nais-etuliitettä.

Silti myös NiceRap sekä Femcees Finland hyödyntävät naisrap-termiä nimissään. Yhdistämällä naiseuteen (ja naisellisuuteen) liittyvän fem-etuliitteen rap-artistia tarkoittavaan emcee-sanaan (eng. MC, *master of ceremonies*) saadaan räppäävien naisten tekijyyttä korostava nimi Femcees. Nimen voi tulkita yritykseksi muuttaa naispuolisiin artisteihin liittyviä negatiivisia ennakkoluuloja positiiviseksi voimavaraksi, kuten Femceesiä käsittelevissä aikalaislehtiartikkeleissa kerrottiin. NiceRap-nimen englantinkielinen etuliite ”nice” viittaa johonkin mukavaan ja nimi äännyy suomalaisittain naisrap. Näin naiseuteen liitetyt merkitykset sekä jokseenkin ongelmallinen termi naisrap muutetaan myönteisemmiksi ja ennen kaikkea otetaan tekijöiden itsensä toimesta haltuun ennen ulkopuolisten naiseuteen liittämää mielikuvia ja stereotyyppioita. Termien haltuunottoa ovat tehneet myös lukemattomat yhdysvaltalaiset naispuoliset räppärit (ks. esim. Pough 2004: 203). NiceRap-nimellä paitsi luodaan räpin sukupuolivähemmistölle eli naisille osoitettu oma tila, myös korostetaan, että toimiakseen tilan on tarkoitus olla mukava tai turvallisempi – mitä rap-kenttä ei naisille aina ole. Seksismien purkamisen vastuu tuntuu jäävän naisartisteille ja heidän muodostamilleen

vastatiloille epätasa-arvoisista rakenteista hyötyvien miesten sijaan. Olen havainnut mediassa esiintyvänä tutkija-asiantuntijana ja musiikkitoimittajana, että miehet usein kieltäytyvät osallistumasta räpin sukupuolta ja seksismiä käsitteleviin julkisiin keskusteluihin, kenties ajatellen, ettei asia koske heitä tai etteivät he tiedä aiheesta. Lisäksi olen kuullut pelkästään tämän artikkelin kirjoittamisen aikana (keväällä 2021) kahden merkittävässä asemassa tapahtuma-alalla toimivan miehen sanoneen eri yhteyksissä, ettei taitavia suomalaisia naispuolisia räppäreitä juuri ole. Osin samoista syistä Strand (2019: 70–71) katsoo, että verkostoitumalla räpin seksismiä voi haastaa, mutta se on vaikeaa:

Vertaistuen avulla on helpompi vastustaa syrjiviä valtarakenteita kuin yksin. [...] Stereotyyppien haitallisuutta ja ulossulkevuutta on hankala tiedostaa saati muuttaa, jos niiden vahvistamisesta saa pelkkää kiitosta. Seksismi kuuluu räpissä muuallakin kuin verseissä ja riimeissä. Naistekijöitä arvotetaan ja määritellään suomiräp-kentällä hanakasti sukupuolen mukaan.

Kuten afroamerikkalaiseen kulttuuriin erikoistunut tutkija Tricia Rose (2008: 154) esittää, yhteiskunta itsessään on seksistinen, mutta maskuliininen hiphop-kulttuuri on korostuneen seksistinen osittain siksi, että (mies)artistit ovat seksistisellä sisällöllä saaneet uskottavuutta artisteina ja myytyä levyjä (ks. myös Pough 2004: 71). Tämä voi herättää kysymyksen, miksi naiset haluavat tehdä juuri rap-musiikkia jonkin toisen genren sijaan näinkin hankalassa tai suorastaan epämiellyttävässä ilmapiirissä? Yksi Dreamgirlsien jäsenistä, räppäri F mainitsee syyksi tehdä räppiä sen historian marginalisoitujen äänenkannattajana ja toisaalta sen, miten esimerkiksi Dreamgirls otettiin vastaan kauan odotettuna vaihteluna totuttuun rap-ilmaisuun (Mist sä tuut 2021; ks. *Aamulehden* lainaus yllä). Moni räppäävä nainen sanoo, että rakkaus rap-musiikkiin on tuonut heille palon tehdä musiikkia itsekkin (Strand 2019: 27–35; Pough 2004: 84), haasteita uhmaten.

Naispuoliset sekä sukupuolivähemmistöihin kuuluvat rap-artistit ovat päässeet hie- man aiempaa enemmän esiin radiossa ja festivaaleilla. Soittolistoilla tilanne ei silti vielä näytä kovin lupaavalta. Spotifyn suosituimmilla suomirap-soittolistoilla ”Suomiräpin järkäleet” sekä ”Aitoa suomiräppiä” naisoletettuja artisteja on vain noin 3–7 %. Molemmilla viikottain päivittyvillä listoilla kappaleita on suurin piirtein seitsemänkymmentä ja tammi–helmikuussa 2021 tehtyjen kahden otoksen perusteella naisoletettujen artistien kappaleita on ollut 2–5 per lista. Samanaikaisesti kyseisillä listoilla on ollut muutamalta miesoletetulta artistilta useampi kappale yhtä aikaa. (Spotify a; b; c; d.) Äänitemyynnin loputtua lähes kokonaan 2010-luvun jälkipuoliskolla on artistien menestys rakentunut striimausmäärien sekä radiosoittojen pohjalle ja suomalaisesta musiikista erityisesti rap on Spotify-suoratoistopalvelun kuunneluinta (Määttänen & Salminen 2019). Siten soittolistoille pääseminen on tärkeä tapa varsinkin uusille rap-artisteille päästä esiin.

Soittolistojen saralla Matriarkaatti Monthly on esimerkki aktiivisesta muutokseen pyrkimisestä; rap-artistien Mon-Salan ja Adikian kuratoimalla, reilun 30 kappaleen kerran kuussa päivittyvällä listalla artistit koostuvat lähes kokonaan naisista ja sukupuolivähemmistöistä. Listalla on kuitenkin vain satoja tilaajia siinä missä edellä mainituilla isoimmilla Spotifyn omilla suomiräppilistoilla on kymmeniä tuhansia tilaajia (Spotify c; d; e).

Lopuksi

Olen yllä analysoinut moninaisen aineiston avulla suomiräpin naisten verkostojen synnyn syitä ja kehitystä 2000-luvulla sekä feminististä diskurssia naisten omista verkostoista tasa-arvoa edistävänä toimintana. Samalla olen pyrkinyt korjaamaan hiphop-tutkimuksen mieskeskeisyyttä. Tiivistettynä Femcees Finland ja Nice-
rap-verkostot ovat vertaistuen sekä vaihtoehtoisen toiminnan ja ajattelun vastatiloja, joissa räpin maskuliiniset ihanteet ja patriarkaalin valtarakenne pyritään jättämään oven ulkopuolelle ja joilla on voimaa vaikuttaa genren normatiivisiin käsityksiin siitä, kuka voi räpätä. Vaikka verkostojen nimissä näkyvä naisrap-termi voi olla toiseuttava, nais-etuliitteen tarkoitus on näissä yhteyksissä nostaa tarkastelun keskiöön se, ettei rap-kenttä ole tasa-arvoinen. Naistoimijoiden vähäisen näkyvyyden sekä turvallisempien tilojen ja verkostotoiminnan taustalla ovat systemaattinen toiseuttaminen miesvaltaisessa rap-skenessä. Molemmat tutkimani verkostot ovat pyrkineet korostamaan naisten roolia osaavina taiteen toimijoina: he ovat räppäreitä ja artisteja naisseudestaan ja heihin kohdistuvasta syrjinnästä huolimatta.

Analyysini perusteella räppäävien naisten vastatilojen tarkoitus on ollut haastaa syrjintää tukemalla artistien kehitystä ja yhdessä tekemistä sekä purkamalla naisiin liitettyä toiseuttavaa diskurssia rap-kentällä. Vastatiloissa artistit voivat myös jakaa syrjintäkokemuksia vertaistensa kanssa ja tulla kuulluiksi ja uskotuiksi. Siten verkostot ovat toiminnallaan rakentaneet feminististä muutoksen diskurssia skenen epäkohtia haastaen, kuten hiphop-feministit esimerkiksi Yhdysvalloissa ovat pyrkineet tekemään hiphopissa ja yhteiskunnassa laajemminkin (esim. Durham ym. 2013; Peoples 2007: 28). Mediassakin runsaasti viime vuosina puhututtaneet (esim. Rauhalampi 2018) sekä tässä artikkelissa eri tavoin esiin nousseet suomiräpin syrjivät rakenteet ja seksismi osoittavat, että keskustelu feminismiin sekä naisten ja muiden vähemmistöjen asemasta hiphop-kulttuurissa on yhä 20 vuotta Femcees Finlandin perustamisen jälkeen tarpeellinen ja ajankohtainen.

Naisena artisti edustaa tyypillisesti yhä paitsi itseään, myös koko sukupuoltaan (Strand 2019; Horn 2021: 227; Annala 2016). Tästä kielii muun muassa 2000- ja 2010-luvulla mediassa esiintyvä termi ”naisrap”. Tämä media-aineiston kriittisen

diskurssianalyysin tuottama tulos täydensi haastattelu- ja internet-aineiston analyysin tarjoamaa tietoa. Jatkotutkimuksessa laajempi media-analyysi ja etnografia voisivat tuottaa mielenkiintoista uutta tietoa naispuolisten tekijöiden toiminnasta. Artikkelini verkosto-näkökulmaa voisi soveltaa esimerkiksi Mimmit räppää -tapahtuman etnografiseen tutkimiseen.

Siitä huolimatta, että media, räpin kuvasto ja rap-toimijat ovat antaneet ajoittain viestin, ettei nainen voi räpätä (ainakaan hyvin) tai olla varteenotettava toimija, on rap genrenä ja ilmaisumuotona viehättänyt lukuisia suomalaisia naisia jo vuosikymmeniä. 2000-luvun pioneereista musiikkia tekevät yhä ainakin Mariska, Yavis sekä Mary A alias Maria Uskomaton (ks. esim. Strand 2019). 2010-luvulla tekijöiden määrä on jo moninkertaistunut, kuten NiceRap-ryhmän jäsenmäärä osataan osoittaa. Femcees Finlandin ja NiceRapin historian perusteella vaikuttaa, että rap-musiikin yleisen suosion myötä myös vähemmistötekijät löytävät toisensa: molempien artikkelissa käsiteltyjen verkostojen synty on ajoittunut suomiräpin nousukausiin 2000-luvun alussa ja 2010-luvulla (ks. Strand 2019: 18; Sykäri ym. 2019: 24–26). Kuten Femcees Finland ja NiceRap Suomessa, myös yhdysvaltalaisessa kontekstissa hiphop-feministiset yhteisöt ja keskustelut ovat usein löytäneet jalsijan juuri internetin vuorovaikutteisilta alustoilta (Durham ym. 2013: 731–732).

Vaikka verkostoissa on voimaa, nais- ja muunsukupuolisten tekijöiden normalisointi osaksi yhä varsin miehistä hiphop-musiikkikulttuuria vaatii vielä lisää työtä etenkin niiltä, jotka päättävät soittolistojen, klubien ja festivaalien artistikattauksesta sekä median narratiiveista. Myös Femcees Finlandin perustanut Yavis kertoo olleensa pettynyt, miten tietyt asiat, kuten juuri arvostuksen puute tai ulkopuolisten harjoittama ”naisräppärien” vertailu ja vastakkainasettelu, ei vaikuta muuttuneen reilussa vuosikymmenessä: ”Se mitä nykypäivän aktiivi-naisräppärit [...] sanoo on yllättävän samanlaista mitä me silloin koettiin.” (Yavis h2019; ks. myös Mist sä tuut 2021; ks. Strand 2019: 87–97; 108.) Dreamgirlsien suosio, Matriarkaatti-soittolista sekä esimerkiksi Adikian, F:n ja Yeboyahin Emma-palkintoehdokkuudet ja F:n saama parhaan musiikkivideon 2020 Emma-palkinto (ks. Emma Gaala päiväämätön) ovat kuitenkin rohkaisevia esimerkkejä muutoksesta kohti räppäävien naisten taitojen ja muusikkouden arvostusta.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Haastattelut

- Horn, Nora (h2019) Haastattelu 25.4.2019, Helsinki. Haastattelijana Inka Rantakallio. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Yavis (ht2021a) Henkilökohtainen tiedonanto 25.2.2021, Facebook Messenger. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Yavis (ht2021b) Henkilökohtainen tiedonanto 28.9.2021. Sähköposti. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Yavis (h2019) Haastattelu 14.1.2019, Rap Scholar, Bassoradio. Haastattelijana Inka Rantakallio. Saatavilla <https://www.mixcloud.com/RapScholar/rap-scholar-1412019-hyvä-verse-kirjaspesiaali-vieraana-heini-strand-mc-lehmä-yavis/> (vierailtu viimeksi 24.2.2021).

Lehdet

- Anna (2005) ”Naisräppärit tukevat siskojaan”. 9.9.2005. <https://anna.fi/i ihmiset-ja-suhteet/i ihmisuhteet/naisrapparit-tukevat-siskojaan> (luettu 25.2.2021).
- Annala, Silja (2016) ”Blockfest on edelleen miesartistien festari – naisia mukana 4: ’Meitä vaan on niin vähän’”. *Yle* 19.8.2016, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/08/19/blockfest-on-edelleen-miesartistien-festari-naisia-mukana-4-meita-vaan-on-niin> (luettu 27.2.2021).
- Mokka, Roope (2002) ”Tyttörap tulee – Bitches and ho’s”. *Ylioppilaslehti* 13.12.2002. <https://ylioppilaslehti.fi/2002/12/tyttorap-tulee-bitches-and-ho%E2%80%99s/> (luettu 25.2.2021).
- Onninen, Oskari (2018) ”Suomi on tasa-arvoasioissa muutaman vuoden Ruotsia jäljessä – ’Kaikki etsii nyt sitä mimmiräppäriä, joka breikkaa isosti’”. *Helsingin Sanomat* 13.3.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005601947.html> (luettu 28.2.2021).
- Ossi, Ella (2018) ”Iso, paha F-sana”. *Nälkä* 22.1.2018. <https://www.nalka.fi/artikkeli/iso-paha-f-sana/> (luettu 28.2.2021).
- Tolonen, Anni (2018) ”’Joku kommentoi aina, että en voi keskittyä sun musiikkiin, kun sun tissit heiluu’ – Räppäri Nora Horn tietää, että naisen suora puhe seksistä herättää yhä pelkoa”. *Aamulehti* 11.4.2018. <https://www.aamulehti.fi/musiikki/art-2000007509495.html> (luettu 27.2.2021).

Verkkosivustot

- Daughters of Reykjavík. <http://www.rvkdr.com/> (luettu 24.3.2021).
- Emma Gaala. <https://www.emmagaala.fi/fi/arkisto> (luettu 27.2.2021).

- FF/WM (2021 [2003]) Femcees Finland. Etusivu. Sivu päivätty 28.8.2003. Sivuston arkistointipäivä 19.9.2003. Haettu Wayback Machinen avulla. <https://web.archive.org/web/20030919012514/http://www.femceesfinland.com/> (luettu 23.3.2021).
- FF/WM (2021 [2004]). Femcees Finland. Media/musiikki. Sivu päivätty 7.3.2004. Sivuston arkistointipäivä 25.10.2004. Haettu Wayback Machinen avulla. <https://web.archive.org/web/20041025073439/http://www.femceesfinland.com/node/view/16/> (luettu 23.3.2021).
- FF/WM (2021 [2005]) Femcees Finland. Artistit. Sivu päivätty 19.2.2004. Sivuston arkistointipäivä 19.12.2005. Haettu Wayback Machinen avulla. <https://web.archive.org/web/20060103065912/http://www.femceesfinland.com/node/view/7> (luettu 23.3.2021).
- Girls of Grime. About. <https://www.girlsofgrime.com/about> (luettu 24.3.2021).
- IFPI. Suomen virallinen lista – Artistit. Mariska. <https://www.ifpi.fi/lista/artistit/mariska/> (luettu 28.2.2021).
- Mimmit räppää. Mimmit räppää vol 1. <https://www.mimmit.net/mr-projektit/mr-vol-1> (luettu 25.2.2021).
- NiceRap. Facebook-ryhmä. Facebook. <https://www.facebook.com/groups/1934162816858810> (luettu 27.2.2021).
- Ruskeat Tytöt. Turvallisempien tilojen periaatteet. <https://ruskeattytot.squarespace.com/turvallisempien-tilojen-periaatteet/-rt-live> (luettu 20.10.2021).
- TLCHC (2018) The Local Culture Hostel & Café. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BjuZZb1Ax1u/> (luettu 25.2.2021).
- Wikipedia (2018) Human & Beast. Päivätty 26.8.2018. https://fi.wikipedia.org/wiki/Human_%26_Beast (luettu 27.2.2021).
- Vasemmistonuoret. Turvallisemman tilan säännöt. <https://vasemmistonuoret.fi/fi/jarjesto/tasa-arvo-ja-yhdenvertaisuus/turvallisemman-tilan-saannot> (luettu 27.2.2021).

Äänitejulkaisut, soittolistat ja tv-ohjelmat

- Mist sä tuut (2021). Jakso 6: Turku – Turku jäätyy? *Yle Areena* 26.2.2021. <https://areena.yle.fi/1-50569853> (tarkistettu 27.2.2021).
- Lahti United (2021) ”Lahest”. Digitaalinen single. Musakonttori.
- Rauhatäti & Tes la Rok & MC Pyhä Lehmä & Mercedes Bentso (2015) ”Tytöt ei osaa räppää, piste!”. Digitaalinen single. Rapu Records/Playground Music.
- Laveerre (2015) ”Ämmäräppärit (feat. Eino Antiwäkki)”. *Bandcamp* <https://jumalx10.bandcamp.com/track/mm-r-pp-rit-feat-eino-antiw-kki> (luettu 79.4.2021).
- Spotify a. Suomiräpin järkäleet. Päivitetty 26.2.2021. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTw1ORfckhDu> (luettu 27.2.2021).

- Spotify b. Aitoa suomiräppiä. Päivitetty 26.2.2021. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTNh5Hm8ZKkQ> (luettu 27.2.2021).
- Spotify c. Suomiräpin järkäleet. Päivitetty 29.1.2021. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTw1ORfckhDu> (luettu 1.2.2021).
- Spotify d. Aitoa suomiräppiä. Päivitetty 29.1.2021. <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTNh5Hm8ZKkQ> (luettu 1.2.2021).
- Spotify e. Matriarkaatti Monthly. Päivitetty 3.2.2021. <https://open.spotify.com/playlist/57L9NphLOISZvD4saOYfoW> (luettu 27.2.2021).

Kirjallisuus

- Bissonette, Danielle & Dawn M Szymanski (2019) ”Minority Stress and LGBTQ College Students’ Depression: Roles of Peer Group and Involvement.” *Psychology of sexual orientation and gender diversity* 6:3, 308–317. <https://doi.org/10.1037/sgd0000332>
- Bowers, Jane & Judith Tick (1986) *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press.
- Browne, Kath (2009) ”Womyns Separatist Spaces: Rethinking Spaces of Difference and Exclusion”. *Transactions - Institute of British Geographers* (1965) 34:4, 541–556. <https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2009.00361.x>
- Dankić, Andrea (2019) *Att göra hiphop. En studie av musikpraktiker och sociala positioner*. Väitöskirja. Tukholman yliopisto. Malmö: Universus Academic Press.
- Durham, Aisha & Brittney C. Cooper & Susana M. Morris (2013) ”The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 38 (3), 721–737. <https://doi.org/10.1086/668843>
- Fairclough, Norman (2000) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Guevara, Nancy (1996 [1987]) ”Women Writin’ Rappin’ Breaking”. *Droppin’ Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Toim. Perkins, William Eric. Philadelphia: Temple University Press, 49–62. (Alkup. julkaisu *The Year Left II, Toward a Rainbow Socialism: Essays on Race, Ethnicity, Class and Gender*. Toim. Davis, Mike & Manning Marable & Fred Pfeil & Michael Sprinker. Verso: New York.)
- Harrison, Anthony Kwame (2015) ”Hip-hop and racial identification: an (auto) ethnographic perspective”. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Toim. Justin Williams. Cambridge: Cambridge University Press, 152–167. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139775298.014>
- Horn, Nora (2021) ”Toistemme onnen sepät – Yhteistyön ja verkostojen merkitys naispuolisille tekijöille”. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Toim. Inka Rantakallio & Heini Strand. Helsinki: Kosmos, 234–235.

- Järvinen, Johanna (2019) Suomiräpin ainokaiset: millä tavoin naispuoliset räppärit kokevat naiseutensa vaikuttavan heidän toimintaansa suomalaisessa rap-skenessä? Painamaton pro gradu. Sosiologia, Jyväskylän yliopisto. Saatavilla <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/65456/URN%3aNBN%3afi%3ajyu-201909094055.pdf> (luettu 28.2.2021). Internet Archive. About. <https://archive.org/about/> (luettu 18.3.2021).
- Kehrer, Lauron Jockwig (2017) *Beyond Beyoncé: Intersections of Race, Gender, and Sexuality in Contemporary American Hip-Hop ca. 2010–2016*. Väitöskirja. Rochester, NY: University of Rochester.
- Keyes, Cheryl (2002) *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Koivisto, Nuppu (2020) ”Kansanlauluja vai kupletteja? Naisten lauluyhtyeet Suomessa 1890-luvulla”. *Musiikki ja merkityksenanto. Juhlakirja Susanna Välimäelle*. Toim. Sini Mononen, Janne Palkisto & Inka Rantakallio. Helsinki: Tutkimusyhdystys Suoni ry, 63–84.
- Kärjä, Antti Ville (2019) *Alkusoittoja. Musiikin moninaiset menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura & Musiikkiarkisto.
- Merriam-Webster. Manifesto. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/manifesto> (luettu 27.2.2021).
- Meyer, Ilan H. (2003) ”Prejudice, Social Stress, and Mental Health in Lesbian, Gay, and Bisexual Populations: Conceptual Issues and Research Evidence”. *Psychological bulletin* 129:5, 674–697. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.674>
- Miettinen, Karri & Esa Salminen (2019) *13 kertaa kovempi – Räppäriin käsikirja*. Helsinki: Like.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä: suomalaisen hiphop-musiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Mitchell, Tony (toim.) (2001) *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Moisala, Pirkko (1994) ”Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna – esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta”. *Musiikki* 3, 246–277.
- Morgan, Joan (1999) *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-hop Feminist*. New York: Simon & Schuster. <https://doi.org/10.1215/9780822392125>
- Morgan, Marcyliena (2009) *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham/London: Duke University Press.
- Määttänen, Juuso & Salminen, Juho (2019) ”Vuosikymmenen suurimmat hitit”. *Helsingin Sanomat* 29.12.2019. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006356553.html> (luettu 28.1.2021).

- Ong, Maria & Janet M. Smith & Lily T. Ko (2018) "Counterspaces for Women of Color in STEM Higher Education: Marginal and Central Spaces for Persistence and Success". *Journal of research in science teaching* 55:2, 206–245. <https://doi.org/10.1002/tea.21417>
- Peña, Manuel (2012) *American Mythologies: Semiological Sketches*. London: Routledge.
- Peoples, Whitney A. (2007) "Under Construction?: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms" *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 8:1, 19–52. <https://doi.org/10.2979/MER.2007.8.1.19>
- Pough, Gwendolyn D. (2004) *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip Hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northeastern University Press.
- Pough, Gwendolyn & Elaine Richardson & Aisha Durham & Rachel Raimist (toim.) (2007) *Homegirls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. Mira Loma, CA: Parker Publishing.
- Rantakallio, Inka (2019a) "Uskonto ja henkisyys suomalaisessa rap-musiikissa". *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 212–233.
- Rantakallio, Inka (2019b) *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Annales Universitatis Turkuensis. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Rantakallio, Inka (2013). "Muslimhiphop.com: Constructing Muslim Hip Hop Identities on the Internet". *Cyber Orient*, Vol. 7:2. 8–41. <https://doi.org/10.1002/j.cyo2.20130702.0002>
- Rantakallio, Inka & Heini Strand (toim.) (2021). *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos.
- Rantanen, Saijaleena (2018) "Tutkija historiankertojana – Kenen musiikista kirjoitamme?" *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Toim. Sini Mononen & Susanna Välimäki. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 74–88.
- Rauhalammi, Iida (2018) "Suuri yleisö ajattelee, että naisten tekemä musiikki on naisille – Dreamgirls haluaa muuttaa musiikkialan rakenteita". Yle.fi 26.10.2018. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2018/10/26/ei-voi-verrata-mihinkaan-suomirap-showhun-dreamgirls-saa-yleison-itkemaan-ja> (luettu 27.1.2021).
- Raivio, Ilona (2017) Datajournalismin soveltaminen. Seksismi suomalaisissa hiphop-sanoituksissa. Painamaton opinnäyte, Elokuvan ja television koulutusohjelma, Metropolia. Saatavilla https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/130897/raivio_ilona.pdf (luettu 28.2.2021).
- Rose, Tricia (2008) *Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.

- Rose, Tricia (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover (N.H.): Wesleyan U.P.
- Ruohonen, Kirsikka (2021) ”Paha Narttu – Cool girlistä suomiräpin subjektiksi”. *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismissä*. Toim. Inka Rantakallio & Heini Strand. Helsinki: Kosmos, 195–203.
- Ruohonen, Kirsikka & Nora Horn (2019) ”Hei jäbä veti hyvin!” – naisverkostojen tärkeydestä”. *Hiphop Suomessa. Puheenpuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 270–280.
- Sköld, David & Alf Rehn (2007) ”Makin’ It, by Keeping It Real. Street Talk, Rap Music, and the Forgotten Entrepreneurship From ’the Hood’”. *Group & Organization Management* 32:1, 50–78.
<https://doi.org/10.1177/1059601106294487>
- Strand, Heini (2019) *Hyvä verse – Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.
- Suoranta, Juha & Sanna Rynnänen (2016) *Taisteleva tutkimus*. 2. päivitetty painos. Helsinki: Into.
- Sykäri, Venla & Inka Rantakallio & Elina Westinen & Dragana Cvetanović (2019) ”Johdanto: Hiphop Suomessa 35 vuotta”. *Hiphop Suomessa. Puheenpuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanović. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 7–32.
- The Roestone Collective (2014) ”Safe Space: Towards a Reconceptualization”. *Antipode* 46:5, 1346–1365. <https://doi.org/10.1111/anti.12089>
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Välimäki, Susanna (2019) ”Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi – Paleface, Äilu Valle ja Terttu Järvelä”. *Hiphop Suomessa: puheenpuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri & Inka Rantakallio & Elina Westinen & Dragana Cvetanović. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 182–211.
- Westinen, Elina (2019) ”Kuulumisen ja etnisyyden neuvottelua monimuotoisessa suomiräpissä”. *Hiphop Suomessa: puheenpuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Toim. Venla Sykäri & Inka Rantakallio & Elina Westinen & Dragana Cvetanović. Helsinki: Nuorisotutkimusseura, 232–267.