

Tämä on rinnakkaistallenne.

Rinnakkaistallenteen sivuasettelut ja typografiset yksityiskohdat *saattavat poiketa* alkuperäisestä julkaisusta.

Julkaisun tekijä(t): Owusu, Julian

Julkaisun nimi: Hiphop transkulttuurisena kumulatiivisena mustuuden kulttuuriperintönä

Julkaisuvuosi: 2024

Versio: Final draft

Käytä viittauksessa alkuperäistä lähdettä:

Owusu, J. (2024). Hiphop transkulttuurisena kumulatiivisena mustuuden kulttuuriperintönä. Teoksessa Tuuli Lähdesmäki, Satu Kähkönen, Rita Paqvalén ja Johanna Turunen (toim.), *Kenen kulttuuriperintö? Tunteet, tilat ja teot*. Tampere: Vastapaino.

<OTS1> Hiphop transkulttuurisena kumulatiivisena mustuuden kulttuuriperintönä </OTS1>

Julian Owusu

<OTS2> Johdanto </OTS2>

Hiphop on Yhdysvalloissa Etelä-Bronxissa 1970-luvun alkupuolella syntynyt kulttuuri, joka on levinnyt koko maailmaan. Ympäri maailmaa nähdään erilaisia versioita hiphopista. Jokaisessa paikassa, jossa hiphop esiintyy, syntyy usean paikallisen kulttuurin yhdistyessä omanlaisensa hiphop, joka ei välttämättä toimi täysin samalla tavalla kuin niin kutsuttu alkuperäinen bronxilainen hiphop. Tässä kohtaa on hyvä mainita, että hiphop ei ole synonyymi rap-musiikille. Räppääminen on yksi osa hiphop-kulttuuria, johon kuuluu muitakin taiteellisia elementtejä, yhteisöjä ja yhteiskunnallinen liike.²²⁸

Hiphopin ensimmäisen huipun ajoista 1980-luvulta lähtien hiphop on ollut globaali trendi. Hiphop-musiikki ja -kulttuuri ovat yhdistyneet muun muassa paikalliseen musiikkiin ja slangiin lähes saumattomasti eri puolilla maailmaa. Hiphop-kulttuurista syntyy erilaisia paikallisia ilmiöitä. Uuden paikallisen kulttuurin syntymisen jälkeen kehitys on sekä rinnakkaista että vuorovaikutteista alkuperäisen hiphop-kulttuurin kanssa. Hiphop on kaikkialla dynaaminen ja muuntuva kulttuuri, joka kehittyy jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Paikasta riippumatta hiphopin ytimessä säilyy kuitenkin aina jotain, jonka vuoksi sen voi tunnistaa hiphopiksi. Tätä monisyistä dynaamista kulttuurien vuorovaikutusta kutsutaan transkulttuurisuudeksi. Vaikka yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa on keskitytty hyvin vähän globaalin hiphopin vaikutuksiin yhdysvaltalaiseen hiphop-kulttuuriin²²⁹, myös yhdysvaltalainen hiphop on ottanut vaikutteita globaaleista trendeistä.

Hiphop on osa yhdysvaltalaisen afroamerikkalaisen kulttuuriperinnön jatkumoa ja siten niin kutsuttua mustaa²³⁰ kulttuuria. Hiphop-liike ei kuitenkaan ole syntynyt eristyksessä muista ympärillä olevista kulttuureista, jolloin se ei voi olla eksklusiivisesti vain mustaa kulttuuria. Se on kuitenkin syntynyt tarpeesta keskittää mustuuden kokemusta yhdysvaltalaisessa yhteiskunnassa, joten afrosentrisyys on ollut tälle tavoitteelle tärkeä keino. Tämän rinnalla korostuu vahvasti myös yleinen marginaalisuuden kokemus yhteiskunnassa, joka linkittyy useaan syrjinnän intersektioon. Tämä artikkeli käsittelee hiphopin syntyhistoriaa ja kasvua ylijärjäksi transkulttuuriksi ilmiöksi. Vaikka hiphopia ei ole perinteisesti lähestytty kulttuuriperinnön käsitteen kautta artikkeli osoittaa, kuinka hiphoppiin kulttuurisen ilmiönä kiteytyy monia kulttuuriperinnölle tyypillisiä piirteitä: ymmärrys yhteisestä historiasta, jaettu tietoisuus ja arvoperusta, moninainen ja rikas kokoelma kulttuurisen ilmaisun muotoja ja perinteitä, sekä eri ryhmiä yhteen kokoava kollektiivinen identiteetti.

Artikkeli lähestyy hiphopia siis diasporisena mustuuden kulttuuriperinnön alustana. Ei siksi, että se kuuluisi vain afrikkalaistaustaisille henkilöille, vaan koska hiphop-kulttuuri kykenee luomaan tilaa afrikkalaistaustaisten henkilöiden olemassaololle ja mustuuden kokemuksen artikuloinnille marginalisoitumisesta huolimatta. Keskustelu hiphopin mustista juurista ja mustien henkilöiden kuulumisesta Suomessa on ollut lähivuosina vilkasta. Hiphop on ollut läsnä monen mustan suomalaisen elämässä. Mutta miten mustuus, joka ei Suomen kontekstissa välttämättä ole suorassa kytköksissä afroamerikkalaisuuteen liittyä suomalaiseen hiphoppiin? Kenelle hiphop kuuluu? Kuka kuuluu hiphoppiin?

<OTS2> Mistä alkaa ajanlaskenta? </OTS2>

Kun puhumme modernien perinteiden afrikkalaisista juurista, sorsumme herkästi tyypistämään käsitystämme historiasta kolonialismin historiaan ja erityisesti transatlanttisen orjakaupan jälkeiseen aikaan. Osittain tämä johtuu siitä, että tietoisuus Afrikan historiasta on länsimaissa

usein hyvin pinnallista. Poikkeuksena lienee muinaisen Egyptin historia, jota monet eivät välttämättä edes miellä osaksi Afrikan historiaa. Valtaosa nykypäivän mustan musiikin, tanssin ja taiteen perinteistä Yhdysvalloissa on kuitenkin kytkeytynyt tavalla tai toisella Manner-Afrikan musiikin, tanssin ja taiteen perinteisiin.²³¹ Tämä on tärkeä tiedostaa, kun puhumme hiphopista. Vaikka hiphop-kulttuurissa on olemassa oma erityinen tapa ilmaista ja toteuttaa erilaisia taiteellisia perinteitä, niiden juuret ovat jossain paljon kauempana. Esimerkiksi nykyisen Nigerian alueella elävän Esan-kansan igbabonelimhin-tanssissa²³² on ilmiselviä liikkeellisiä yhtäläisyyksiä breakdanceen. Rääppämisen tarinankerronnan perinteitä voidaan puolestaan yhdistää länsiafrikkalaisiin griootteihin.²³³ Myös graffitin juuret ovat kaukana menneisyydessä. Luolamaalauksia voidaan pitää graffitin vanhimman juuren päänä, vaikka luolamaalaukset itsessään eivät ole graffitia. Hiphop kaikessa moninaisuudessaan siis luo uutta kierrättämällä ja uudelleenjärjestämällä materiaalia sen sisälle kertyneestä kulttuurisesta ja taiteellisesta pääomasta.

Syvistä ja laajalle levittyvistä juuristaan huolimatta hiphop-kulttuurilla on myös oma aikajanansa. Historiassa on useita tapahtumia, jotka voidaan ajatella merkittäviksi hiphop-kulttuurin synnyssä. Esimerkiksi Clive ”DJ Kool Herc” Campbellin ja hänen siskonsa Cindy Campbellin 11.8.1973 järjestämää Back to School Jam -tapahtumaa²³⁴ ja Universal Zulu Nationin perustamista samana vuonna²³⁵ pidetään kahtena tärkeimpänä merkkipaaluna hiphopin-kulttuurin synnyssä. Kulttuuri ja sen elementit ovat kuitenkin seuraus kollektiivisesta tietoisuudesta omista elinoloista ja yhteisön tarpeista toimia eettisemmin ja yhtenäisemmin niistä huolimatta. Hiphopin synnyalueella Bronxissa tämän kollektiivisen tietoisuuden jonkinlaisena huipentumana voidaan pitää Ghetto Brothers -jengin 7.12.1971 koolle kutsumia Hoe Avenuen rauhanneuvotteluita.²³⁶ Ghetto Brothers oli eteläbronxilainen jengi, jossa oli pääasiallisesti puertoricolaisia ja afroamerikkalaisia jäseniä. Se muodostui poliittisesti aktiiviseksi ryhmittymäksi, joka pyrki taistelemaan 60-luvun lopussa yleistynyttä jengiväkivaltaa vastaan, jonka lisääntymiseen hekin olivat olleet osallisia. Ghetto Brothers vaikutti Black Panthers -järjestön toiminnasta ja teki konkreettisia muutoksia omassa toiminnassaan. Jengi-sana nimessä muuttui organisaatioksi ja jengijohtajan titteli *warlord* muutettiin rauhanlähettiläksi.

Vuonna 1971 eräs hyvin kunnioitettu rauhanlähettiläs, Cornell ”Black Benjy”²³⁷ Benjamin, sai surmansa yrittäessään estää jengitappelua Hunts Pointsissa.²³⁸ Useat jengiläiset janosivat kosta, mutta muun muassa Black Benjyn äidin toiveesta ja Ghetto Brothersien silloisen presidentti Benjamin ”Yellow Benjy” Melendezin vaatimuksesta, Ghetto Brothers päätti jatkaa Black Benjyn työtä ja kutsua koolle rauhanneuvottelut. Neuvotteluihin osallistui yli 40:n eri jengin edustajia. Kokous oli jännitteinen ja uhkasi heti alusta äityä joukkotappeluksi. Rakennuksen ympärillä oli satojen seuraajien lisäksi myös kuvaajia, toimittajia, poliiseja ja lähitalojen katoille asettuneita poliisin tarkka-ampujia.²³⁹

Kokouksen käännekohta oli, kun Vietnamin sodan veteraani ja Savage Skulls -jengin jäsen Marvin ”Hollywood” Harper otti puheenvuoron. Hänen puheensa kuvaa hyvin, kuinka yhteiskunnan sorron kohteeksi joutuneet jengiläiset itse ymmärsivät tarpeensa yhtenäisyydelle, joka on yhä hiphopin ytimessä.

<SIS> Tämä on kaikki ihan hevonnaskaa... Kun meillä on ongelmia, me ratkomme niitä keskenämme. Koska siis wow, meidän se täytyy asua tässä kaupunginosassa. Valkoiset eivät tule tänne elämään näissä paskoissa taloissa! Valkoiset eivät tule tänne elämään ilman vittu lämmitystä talvella! Tajuatteko te? Meidän täytyy. Siksi siis meidän täytyy tehdä tästä parempi paikka elää, tajuatteko te? Siis wow, koska me ollaan ne, johon meidän vanhempamme tulee tukeutumaan tulevaisuudessa (...)²⁴⁰ </SIS>

Tämän kokouksen seurauksena jengit sopivat rauhasta, eivätkä muun muassa enää rajoittaneet toistensa kulkua tai jengiliivien ja -värien käyttöä toistensa alueilla.²⁴¹ Tämä puolestaan mahdollisti monen vuoden tauon jälkeen eri ryhmittymien nuorten väliset kohtaamiset, ensimmäisten hiphop-jamien järjestämisen ja lopulta kokonaisen kulttuurin syntyminen. Latinoamerikkalaiset, afroamerikkalaiset ja Karibian saarilta muuttaneet ryhmittymät toivat mukanaan omia toimintatapojaan ja perinteitään kohtaamisiin. Hiphop on ollut syntyessään moninaisuutta, moniäänisyyttä ja moniulotteisuutta arvostava kulttuuri. Kouluttaja ja muusikko Toki Write kuvaa runollisesti sen syntyneen kulminaatiopisteessä, jossa erilaisuudet kohtasivat ja soivat yhdessä.²⁴² Hiphopin moniäänisyydestä huolimatta on kuitenkin tiedostettava, että hiphop on syntynyt länsimaiseen patriarkaaliseen yhteiskuntaan, jossa seksismi, homofobia, transfobia, rasismi, ableismi ja monenlaiset muutkin syrjinnän muodot esiintyvät, eivätkä hiphop-yhteisöt ole niille täysin immuuneja. Mustissa yhteisöissä on vähintään yhtä kirjava kattaus arvoja kuin ympäröivässä yhteiskunnassa, ja toisissa yhteisöissä on osattu kohdata eri syrjinnän muotoja paremmin kuin toisissa.

Kun hiphop-kulttuuria tarkastellaan eri yhteisöjen yhteisen tietoisuuden manifestoitumisena eikä vain eräiden taidemuotojen yhteisnimityksenä, on ymmärrettävää, miksi siitä on voinut tulla globaali ilmiö. Kyse ei ole ainoastaan bronxilaisten nuorten selviytymistarinaan vaan sorrettujen ihmisryhmien välineistä taistella epäoikeudenmukaista maailmaa vastaan. Monet nykypäivän epäoikeudenmukaisuudet johtuvat suurelta osin kolonialismin ja kapitalismin kerrannaisvaikutuksista. Ne eivät ole tyypillisiä vain Bronxille vaan ovat globaaleja ja erityisesti afrikkalaisen diasporan parissa laajasti tunnettuja ja koettuja vaikutuksia. Hiphop-yhteisöjen nähdään esimerkiksi Euroopassa usein kumpuavan kaupunginosista, joissa maahanmuuttajataustaisten asukkaiden määrä on korkea ja eriarvoisuus on yleistä. Itä-Helsingissä on omaleimainen hiphop-skene²⁴³, ja Rinkeby on yksi Tukholman hiphop-keskuksista.²⁴⁴ Tutkija Tony Mitchell toteaa *Global Noise* -kirjan alkusanoissa pohtiessaan globaalin hiphopin moniäänistä ja monikulttuurista luonnetta, että hiphop-kulttuurin syntyyn liittyvä moninaisuus voi olla jopa merkittävämpää sen globaaleissa adaptaatioissa kuin ainoastaan afrosentrinen näkökulma.²⁴⁵ Näissä hiphop-kulttuurin kasvukeskuksissa onkin yleensä asukkaita moninaisista taustoista.

<OTS2> Hiphop – kollektiivisesta tietoisuudesta jaetuksi tiedoksi </OTS2>

Sosioekonomisella eriarvoisuudella oli suuri rooli hiphop-kulttuurin syntymisessä, ja se on yhä vaikuttava tekijä hiphop-kulttuurin ja -identiteetin omaksumisessa uusissa konteksteissa. Sosioekonominen luokkarakenne on osa rasististen ideologioiden luomaa yhteiskuntajärjestelmää, mutta sorto koskettaa myös muita marginalisoituja ryhmiä kuin rodullistettuja yhteisöjä. Hiphop kykenee ylittämään eri ihmisryhmien rajoja ja lähestymään marginalisoitumista intersektionaalisesti. Globaalisti on olemassa myös hiphop-yhteisöjä, jotka eivät ole mustia. Hiphop-kulttuurin todellisen transkulttuurisen luonteen omaksuminen edellyttää kuitenkin ymmärrystä siitä, että hiphopin ytimessä on mustuuteen liittyviä teemoja, kuten dekolonisaatio ja antirasismi. Tämä kirjoitus tunnistaa, että on olemassa ei-mustia hiphop-yhteisöjä, mutta käsittää hiphop-kulttuurin mustan (afrodiasporisen) kulttuurin jatkumona, joka on syntynyt usean kulttuurin risteämässä. Bronxissa hiphopin alkuaikoina valtaosa hiphop-kulttuurin edustajista oli afroamerikkalaisia, karibialaisia ja puertoricolaisia nuoria.

Sana *hip* tarkoittaa olla tiedostava, trendikäs, muodikas ja *cool*. Vaikka sanan etymologiasta ei ole täyttä yksimielisyyttä, on esitetty, että sana tulisi länsiafrikkalaisen wolofin kielen sanoista *hepi* (tarkoittaa nähdä) tai *hipi* (tarkoittaa avata silmät).²⁴⁶ *Hip* on tässä merkityksessä ollut käytössä vuosikymmeniä, ellei vuosisatoja, ennen hiphopin syntyä. *Hop* tarkoittaa

englanniksi hypätä ja viittaa liikkeeseen – sekä fyysiseen että poliittiseen. Karkeasti käännettynä hiphop tarkoittaa siis *tiedostavaa liikettä*.

Hiphop oli syntyessään kuin tiedostamisen epidemia, joka tapahtui ryppäissä. *Hip* vaatii erityiset olosuhteet syntyäkseen. Se vaatii ihmispaljoutta, jotta riittävän moni marginalisoitu henkilö voi löytää vertaistuen toisistaan. Se vaatii lisäksi moninaisuutta, joka tarjoaa eri näkökulmia.²⁴⁷ Näitä olosuhteita ajatellen on loogisesti ymmärrettävää, miksi hiphop syntyi juuri Bronxissa. On myös helppo ymmärtää, miksi hiphop löytää sijan erilaisten rodullistettujen yhteisöjen keskuudessa myös Euroopassa. Tai pikemmin toisinpäin, että rodullistetut henkilöt Euroopassa löytävät ja omaksuvat hiphopin.

On syytä kuitenkin tehdä ero niiden ihmisten välillä, jotka elävät hiphop-kulttuurin vaikutuspiirissä pääasiallisesti sen tuotteiden passiivisina kuluttajina, ja niiden, jotka elävät hiphop-kulttuurin sisällä sekä aktiivisina kuluttajina että vaikuttajina ja sisällöntuottajina. Hiphopin historiankirjoihin jääneet nimet ovat pääosin yhteiskunnallisia vaikuttajia, aktivisteja ja taiteilijoita. Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc ja DJ Grandmaster Flash nimetään usein hiphopin kummisediksi. Nämä taiteilijat kuitenkin elivät ja työskentelivät usean ihmisen kanssa vuorovaikutuksessa luodessaan hiphop-kulttuuria. He eivät tehneet sitä yksin. Kulttuuri on vastavuoroista ja sen edustajaksi ei voida lukea henkilöä, joka ainoastaan kuluttaa sen valtavirtaistuneita tuotteita. Kulttuurin edustajia ovat henkilöt, joilla on jonkinlainen aktiivinen, vastavuoroinen suhde hiphoppiin omassa elinympäristössään. Tänä päivänä tämä elinympäristö ei välttämättä ole välitön fyysinen ympäristö, vaan se voi olla erilaisia yhteisöjä, jotka muun muassa matkustaminen ja internet mahdollistavat. Hiphop muodostuu aineettomaksi kulttuuriseksi pääomaksi, joka on realisoitavissa konkreettiseksi pääomaksi.²⁴⁸ Hiphop luo arvoa yhteisölle lähes tyhjästä. 'Jotain ei mistään' onkin tuttu mantra useista hiphop-musiikkikappaleista.

Hiphoppiin kuuluvat alkuperäiset taidemuodot tai elementit ovat *break-tanssi*, *räppääminen*, *DJ eli levyjensoitto* ja *graffititaidet*.²⁴⁹ Kun näitä elementtejä tuodaan tähän päivään, voidaan puhua hiphop-tanssista tai jopa yhdysvaltalaisen katutanssien kirjosta, runoudesta ja rap-lyriikasta, musiikin soittamisesta ja tuottamisesta sekä katutaiteesta²⁵⁰ laajemmin. Viidenneksi elementiksi luetaan *tietoisuus*²⁵¹, eli ymmärrys siitä, miten nämä taideilmiöt liittyvät hiphop-kulttuuriin ja ympäröivään maailmaan. Alkuperäinen englanninkielinen sana *knowledge* voidaan käsittää kontekstista riippuen myös tietoa ylittäväksi tietoisuudeksi – jopa omaksi tietämisen tavaksi.

Hiphop-tietoisuus on viisautta, joka on saavutettavissa olemalla yhteydessä ympäristöön. Kyse on suurelta osin sosiaalisesta altistumisesta. Rap-yhtye N.W.A aloittaa ikonisen *Straight Outta Compton* -biisinsä sanoilla: ”Olet juuri todistamassa katujen tietoisuuden voimaa”.²⁵² Kun N.W.A-yhtyeen räppäri Andre ”Dr. Dre” Youngilta kysyttiin, mitä tämä tietoisuus tässä avauslauseessa tarkoittaa, hän vastasi kertomalla, että heidän musiikkinsa kertoi heidän arjestaan, sen hyvistä ja huonoista asioista, sekä vanhempien opetuksista – käytännössä kaikesta siitä, mitä kaduilla tapahtuu.²⁵³

Dr. Dre kertoo samassa haastattelussa, että he eivät itse nimenneet N.W.A:n musiikkia gangsta rapiksi vaan sen teki media, kun se yritti määritellä mustien naapurustojen nuorisoa vallannutta trendimusiikkia. Gangsta rapin kerrottiin lietsovan jengiväkivaltaa. Median suuri huomio väkivaltasisällölle toi näkyvyyttä, mutta edisti myös väkivaltaan keskittyvän musiikin myyntiä. Se kaupallisti väkivaltakuvaston, joka oli osin keinotekoisesti liitetty rap-musiikkiin ja loi kaupallisen rap-musiikin trendin, joka vahvisti stereotypiaa. Kontekstin ulkopuolisille rap-musiikki ja hiphop-kulttuuri pelkistyi jengiväkivallan toisintamiseksi tämän temaattisen kehystämisen myötä.²⁵⁴

Selittävät etuliitteet voivat johtaa harhaan. Etuliitteitä luovat usein kontekstista irralliset henkilöt, joilla on ilmiöiden kategorisoimisen tarve. Ilman kontekstiymmärrystä mieleen jäävät ainoastaan kliseet, mutta he, joita ilmiö koskee, ymmärtävät syvemmät asiayhteydet. Poliittisen filosofin Frantz Fanonin mukaan kolonialistinen logiikka perustuu nimenomaan eriyttämiseen ja kontekstittomuuteen. Kategorisointi litistää ilmiöt pinnallisiksi kliseiden kokoelmiksi.²⁵⁵

Myös katutanssi on median luoma termi, jolla on yritetty määritellä tanssijoita, jotka eivät asetu länsimaisen klassisen tanssin kaanoniin. Englanninkielinen *streetdance* oli käytännössä synonyymi silloin muodissa olleille *afroamerikkalaisille kansanomaisille tansseille* (engl. *African American vernacular dance*). Breikkarit eivät alun perin itse käyttäneet termiä, eivätkä edes breakdance-termiä. He kutsuivat tanssiaan breikkaamiseksi (engl. *breakin*), *b-boyingiksi* tai *b-girlingiksi*. Myöhemmin katutanssi-termistä on tullut kattotermi useille hiphop- ja klubikulttuuriin liittyville tansseille, kuten *hiphop*, *jooking*, *turfing*, *krumping*, *popping*, *locking*, *boogaloo*, *waacking*, *breaking*, *dancehall*, *voguing* ja *house*. Yhdysvaltojen ulkopuolella syntyneet tanssilajit, kuten *dancehall*, *azonto* ja *reggaeton*, mielletään globaalisti usein populaarikulttuurin kansanomaistansseina²⁵⁶ katutanssilajeiksi, mutta niitä ei välttämättä rinnasteta hiphoppiin synnyinpaikoissaan, eikä Yhdysvalloissa. Klubitanssit, kuten *house* ja *voguing*, eivät aina myöskään lukeudu katutanssien piiriin. Nämä tanssit monimuotoisuudessaan pakoilevat kategorisointia. Ne ovat ilmentymistavoissaan ambivalentteja ja voivat esiintyä eri konteksteissa erilaisina.

Yhteisnimitysten käytön haitallinen seuraus laajalle kirjolle eri tansseja, joilla on omat nimet, tekniikat, kontekstit ja tarinat, on se, että niiden erityisyys ja erityisesti paikallisuus katoavat. Kulttuuriperinnön vaaliminen on haastavaa, kun ulospäin kaikki näyttäytyy samana. Fanonin mukaan tämä tiedon hävittäminen on osa jatkuvaa kolonialistista prosessia. Se mahdollistaa omistajuuden poistamisen ja siirtää valtaa päättää hyväksyttävistä taiteellisista (ja muista) standardeista. Silloin taiteen arviointiin käytetään epäsovivia mittareita, minkä seurauksena syntyy väitteitä, kuten 'katutansseissa ei ole tekniikkaa', koska ne eivät noudata balettiin pohjautuvia teknisiä sääntöjä. Historiattomuuden väite mahdollistaa historian uudelleenkirjoittamisen valloittajan perspektiivistä. Hiphop-tanssin teknisten juurten tunnistaminen asettaa liikkeen, rytmin ja kehollisuuden historialliseen kontekstiin. Se tekee näkyväksi hiphopin rikkaan kulttuuriperinnön. Ensimmäistä kertaa yli 400 vuoteen on tämän elävän (historiallisen) arkiston avoin tutkiminen mahdollista. Meidän sukupolvemme on ensimmäinen mustien ihmisten sukupolvi transatlanttisen orjakaupan jälkeen, johon ei kohdistu suoraa väkivallan ja tuhon uhkaa kulttuuriperintömme tutkimisen ja vaalimisen johdosta. Tämä ei tarkoita sitä, että tutkiminen ja vaaliminen tapahtuisi ilman vastustusta, vaan että kulttuuriperinnön potentiaali tulevaisuuden luomisen perustuksena tietoisuuden kautta on ylipäättään mahdollinen.²⁵⁷

Hiphop-tietoisuus on lähtökohtaisesti kriittistä tietoisuutta. Se pureutuu juurisyihin, jotka ovat synnyttäneet hiphopin. Rasismi, systemaattinen syrjintä, sorto ja sosioekonomiset esteet ovat transatlanttisen orjakaupan ja sen jatkeeksi syntyneen kapitalistisen talousjärjestelmän oireita. Siksi *hiphop-tietoisuus* on lähtöjään antikapitalistinen, dekolonialistinen ja yhteiskuntakriittinen tapa suhtautua maailmaan. *Hiphop-tietoisuus* tavoittelee hiphopin moton – *rauha, rakkaus, yhtenäisyys ja hauskanpito* – voimistamista yhteiskunnassa, joka ei ole rauhanomainen, rakastava, yhtenäinen tai hauska. Se on ymmärrystä tavoista, joilla hiphopin muut elementit voivat toimia välineinä hiphopin tavoitteiden saavuttamisessa. Rap-artisti ja hiphop-kouluttaja Lawrence "KRS-One" Parker kertoo luennollaan "40 years of Hiphop", että hiphop pohjautuu yhteisön kollektiiviseen tietoisuuteen²⁵⁸. Hän kertoo sen olevan usein tunnistamattomaksi jäävä tietoisuuden taso, joka toimii ideologisena pohjavireenä

sosiaaliselle kanssakäymiselle. Tästä yhteisestä tavasta olla syntyy kulttuuri, joka manifestoituu toimintana, eli hiphopin elementteinä. Samassa luennossa KRS-One luettelee aikaisemmin mainittujen viiden elementin lisäksi neljä tänä päivänä tunnistettavaa elementtiä. Nämä elementit ovat *beatboksaus*, *katumuoti*, *katuslangi* ja *yrittäjähenkisyys*.²⁵⁹

Hiphopin elementit ovat taiteen tekemisen lisäksi olemisen tapoja ja hiphopin kulttuuriperinnön peruspilareita. Elementtien harjoittaminen on osoitus kollektiivisen tietoisuuden omaksumisesta, ja ne toimivat voimakkaina kuulumisen osoittajina. Suomessa esimerkiksi *katuslangi*, erityisesti Itä-Helsingin slangi, ja *vaatemuoti* ovat vahvoja kuulumisen yhteisiä nimittäjiä.

<OTS2> Kulttuurien kohtaaminen, mustuuden perintö ja hiphop </OTS2>

Kulttuurit vaikuttavat toisiinsa eri tavoin. Ne muovautuvat, sulautuvat yhteen ja periytyvät monella tavalla. Useat tutkijat, kuten Fernando Ortiz, Ofelia Garcia, Camilla Leiva ja Stuart Hall, ovat tarkastelleet, miten kulttuurit ovat vuorovaikutuksissa toisiinsa. Riippuen kontekstista kulttuurit voivat vaikuttaa ja vaikuttua toisistaan erilaisissa vuorovaikutusprosesseissa.

Monikulttuurinen yhteisö on yhteisö, jossa eri ihmisryhmät elävät samassa tilassa, mutta eivät välttämättä jaa mitään yhteistä kulttuuria. *Interkulttuurinen* yhteisö on yhteisö, jossa on myös erillään eläviä ihmisryhmiä, mutta jotkut ryhmien jäsenet saattavat liikkua ryhmien välillä. *Transkulttuurisuus* sen sijaan viittaa kompleksiseen limittäisyyteen.²⁶⁰

Transkulturaatio on antropologi Fernando Ortizin vuonna 1940 luoma termi.²⁶¹ Se on prosessi, jossa kulttuurit sulautuvat yhteen. Transkulturaatio ei tarkoita yhdestä kulttuurista luopumista (dekulturaatio), uuden omaksumista (akkulturaatio) tai uuden luomista (neokulturaatio). Sen sijaan kyseessä on vastavuoroinen neuvottelu kulttuurien asemasta ihmisten arjessa. Transkulttuurisissa ilmiöissä on tunnistettavia piirteitä aiemmista kulttuureista, joista osa muokkautuu yhteiseksi ja osa pysyy tunnistettavan eriytyneenä, vaikka ovatkin samaan aikaan osa uutta syntyntä kulttuuria. Ortiz vertaa kehitystä lisääntymiseen, jossa lapsella on piirteitä kummastakin vanhemmasta mutta ei ole samanlainen kuin kumpikaan heistä.²⁶² Transkulttuuriset ilmiöt ovat dynaamisia ja muuntuvaisia. Ei olisi kaukaa haettava väittää, että kaikki sosiaaliset kulttuurit ovat transkulttuurisia ilmiöitä, sillä mikään kulttuuri ei ole syntynyt tyhjiössä.

Transkulttuurisuus-käsitteen mukaan kulttuurien kohdatessa ja niiden vuorovaikutuksessa syntyy siis uusia kulttuureja. Professori emerita Ofelia Garcían ja taiteilija Camila Leivan²⁶³ mukaan kyseessä ei ole silloin hybridikulttuuri, vaan kulttuurien erot hälventyvät useiden kulttuuristen ilmiöiden verkostossa syntyvässä uudessa todellisuudessa. He korostavat, että kyseessä ei ole kahden kiinteän identiteetin yhdistyminen vaan kyse on dynaamisen vuorovaikutuksen synnyttämästä uudesta kokonaisuudesta. Kulttuurien moniääninen samanaikainen ilmentyminen on kuin eräänlainen polyfoninen kulttuuri, jossa on potentiaalia uusien kontekstien sanoittamiselle. Tämän potentiaalın realisoitumisen edellytys on kulttuurien keskinäinen tasa-arvoinen suhde. Epätasa-arvoisessa tilanteessa valtavirtakulttuuri päätyy usein nielaisemaan marginaalikulttuurin sisäänsä. Tällöin on kyse assimilaatiosta, joka on tasapainoisen ja uutta luovan prosessin sijaan usein marginaalin näkökulmasta tukahduttava ja jopa väkivaltainen.²⁶⁴

Hiphop on transkulttuurinen ilmiö ja siten jatkuvassa muutoksessa. Transkulttuuriset ilmiöt pakoilevat leimaantumista eivätkä pysähdy määriteltäviksi. Jokainen yritys kategorisoida hiphoppia on kuvaus hetkestä menneisyydessä, johon hiphop ei kokonaisuutena ja muuttavana mahdu enää kategorisoinnin lukuhetkellä.

Fred Motenin kirja *Stolen life – Consent not to be a single being* on kokoelma esseitä, jotka tutkivat mustuutta suhteessa mustien ihmisten elämään ja sosiaaliseen kuolemattomuuteen.²⁶⁵ Kirjan kirjoitukset ovat vaikeita kategorisoida, sillä Moten kirjoittaa samanlaisella ambivalentilla logiikalla kuin hänen aiheensakin toimii. Kirjoitustensa kautta hän kuvaa mustuuden pakoilevaa luonnetta. Mustuus on vahva sosiaalisen identiteetin tunnusmerkki, mutta samanaikaisesti mustuus yrittää väistää määrittelyä ja rodullistamista. Motenin mukaan mustuus ei ole synonyymi mustille ihmisille.²⁶⁶ Mustuus on sosiaalinen kuulumisen performanssi, joka määrittelyn sijaan antaa luvan olla enemmän kuin yhtä asiaa kerralla ja olla myös olematta.

Koreografi ja tanssin tutkija Thomas DeFrantz väittää, että mustan taiteen yksi funktio on toimia todisteena mustien ihmisten olemassaolosta maailmassa.²⁶⁷ Myös kulttuuriperintö on usein ymmärretty keinona todentaa eri yhteisöjen historiallinen olemassaolo ja sen pitkäjänteisyys. Jos ajatellaan hiphopin olevan mustaa kulttuuriperintöä, sen voidaan ajatella olevan taiteena myös mustuuden representaatiota. Tällöin voidaan ajatella sen olevan Motenin mustuus-käsityksen mukaisesti luonteeltaan ambivalentti. Toisin sanoen, se esittää ja toteuttaa samanaikaisesti useita asioita – toimijan intentioista huolimatta.

Tämän seurauksena hiphopin ymmärtäminen on myös mustuuden ymmärtämistä, joka edellyttää mustuuteen osallistumista. Hiphop on osa laajaa kirjoa erilaisia afro diasporisia kulttuureja. Se on yksi laajimmin levinneistä sosiaalisia ilmiöitä ja esiintyy eri mustissa yhteisöissä ympäri maailman. Hiphop on globaalisti niin laajalle levinnyt kulttuuri, että se ylittää ihmisryhmien rajat. Vaikka mustuus ja kokemus mustana elämisestä on syvästi sen keskiössä, kulttuuriin ja sen tuottamiseen osallistuu paljon myös ei-mustia ihmisiä. Hiphopista löytyy eri puolilla maailmaa omia lokaaleja versioita. Hiphop voidaan ymmärtää *glokaalina*²⁶⁸ kulttuurina: se on globaali kulttuuri, jolla on erilaisia lokaaleja eli paikallisia versioita.

Useat perityt, opitut ja eletyt kulttuurit risteävät luodakseen omanlaistaan uutta kulttuuria. Tutkija Terence Kumpf kuvaa, kuinka transkulturaatio tapahtuu saksalaisessa kontekstissa, kun räppärit räppäävät omalla kielellään ja kontekstualisoivat musiikkinsa paikallisesti.²⁶⁹ Sama ilmiö tapahtuu suomalaisessa kontekstissa.²⁷⁰ Ilmiö ei rajaudu ainoastaan räppäämiseen tai verbaaliseen toimintaan. Se tapahtuu myös hiphopin muissa taidemuodoissa ja rinnakkaisissa kulttuuri-ilmiöissä kuten tanssissa, klubikulttuurissa, opetustoiminnassa ja vinylilevyjen keräilyssä. Tämän prosessin myötä syntyy ilmiö, jonka voimme tunnistaa suomalaiseksi hiphopiksi. Suomalaisessa hiphopissa paikallisuus on vahvasti läsnä. Räppärit kuten Tulenkantajat Rovaniemeltä²⁷¹ ja Hassan Maikal Kontulasta²⁷² edustavat kotikulmiaan.

Kulttuurit periytyvät monella tavalla. Joiltain osin jokainen sukupolvi käy läpi jonkinasteisen dekultraatioprosessin jättäessään pois osia edellisen sukupolven kulttuurista, joita ei koeta ajassa enää omaksi. Puhutaan sukupolvien välisestä kuilusta, joka kuvaa osin dekultraation synnyttämää etäänymistä edelliseen sukupolveen. Dekultraatio siis luo tilaa esimerkiksi populaarikulttuurin ilmiöiden vakiintumiselle osaksi henkilökohtaiseksi koettua omaa kulttuuria. Globaali ja erityisesti eurooppalainen populaarikulttuuri ottaa paljon vaikutteita yhdysvaltalaisesta populaarikulttuurista, joka puolestaan on vahvasti hiphopin ja afroamerikkalaisen kulttuurin värittämää. Aiempien sukupolvien kohdalla tunnistetaan esimerkiksi rock-kulttuurin vaikutukset, mutta tänä päivänä hiphop-musiikki ja hiphop-vaikutteista pop-musiikkia on kuunnelluinta musiikkia globaalisti, tai ainakin länsimaissa. Näin hiphop-kulttuurista on tullut saavutettava inspiraation lähde eri identiteettien ilmaisulle ympäri maailman.

<OTS2> Musta Atlantti ja hiphop-futurismi </OTS2>

Valtiot ovat ihmiskunnan historiassa varsin nuori käsite. Kansallisvaltion ideaalin sijaan olemassa olevien valtioiden sisälle mahtuu useita etnisyyksiä, kulttuureja ja kansallisuuksia. Historioitsija ja poliittinen teoreetikko Achille Mbembe väittää, että jokaisen valtion sisällä yhteiskunta on tänä päivänä monikansallinen ja diasporinen. Hän myös väittää, että kosmopolitanismi eli maailmankansalaisuus on tapa hahmottaa, kuinka eri historialliset aikajanat kietoutuvat yhteen ja luovat uusia maailmoja.²⁷³ 2000-luvulla hiphop (ja useat muut alakulttuurit) ovat keino toteuttaa kosmopoliittista ajatusta yhteisöllisestä ykseydestä, joka ylittää valtioiden rajat.

Sosiologi Paul Gilroyn mukaan mustan eurooppalaisen identiteetin omaaminen vaatii eräänlaista kaksoistietoisuutta.²⁷⁴ Rasismien, nationalismien ja etnisen ehdottomuuden värittämä diskurssi luo käsityksen siitä, että mustuus ja eurooppalaisuus eivät voi yhdistyä tai että niiden yhdistäminen olisi vähintäänkin provokatiivinen poliittinen vastalause. Gilroy tarjoaa käsitettä *Musta Atlantti* eräänlaiseksi metaforiseksi kuvaukseksi kompleksiselle interkulttuuriselle valtioiden rajoja ja etnisyyksiä ylittävälle mustuudelle. Atlantti on matriisi tapahtumia, jotka vuorovaikuttavat jatkuvasti. Gilroy viittaa hiphoppiin esimerkkinä modernista mustasta kulttuurista, joka on syntynyt länsimaissa. Gilroy puhuu kreolisaatiosta. Kreolisaatio on transkulturaation tavoin kahden (tai useamman) kulttuurin yhdistymistä luoden uutta. Kreolisaatio kätkee sisäänsä kuitenkin oletuksen kolonialistisesta suhteesta.²⁷⁵ Transkulturaatio voi tapahtua muunlaisessakin kulttuurisessa vuorovaikutuksessa. Gilroy käsittelee hiphopin syntyä Yhdysvalloissa, jossa sen voidaan ajatella olevan suora kolonialistisen suhteen seuraus. Hän kuvaa hiphopin syntyä eri poliittisten näkemysten, etnisyyksien ja kansallisuuksien epätodennäköiseksi yhdistymiseksi. Mustan Atlantin näkökulmasta on vähäinen merkitys sillä, käsitetäänkö hiphoppia Bronxissa luonut yhteisö yhdysvaltalaiseksi vai eri kansallisuuksien ryhmittymien kollektiiviksi.²⁷⁶ Globaalista modernista näkökulmasta käsin hiphop on kreolisaatiota ylittävä ilmiö, ja sitä voidaan käsitellä transkulttuurisena.

Sosiologian tutkija Chuck Galli soveltaa Gilroyn Musta Atlantti -metaforaa hiphoppiin ja edelleen hiphop-futurismiin.²⁷⁷ Hän nostaa esille sen, että mustien nuorten lisäksi myös latinot ja valkoiset (joskin vähemmässä määrin) nuoret ovat osallistuneet hiphopin syntyyn. Etnisyyden sijasta heitä yhdisti vähäosaisuus. Galli kuvaa Bronxin vähäosaisuuteen johtaneet tapahtumat apokalyptisiksi – eräänlaisen maailman ja aikakauden lopuksi. Sellaisessa ajassa jaettu vähäosaisuuden (tai marginaalisuuden) kokemus on vahva yhdistävä tekijä.²⁷⁸ Hiphop toimii inkrementaalilla²⁷⁹ logiikalla. Se rakentuu kumulatiivisen kokemuksen varaan kasvaen jokaisesta kulttuurisesta kohtaamisesta. Otan esimerkiksi DJ-soittamisen. Se saapui Bronxiin *sound system* -kulttuurin kautta, DJ Kool Herc soitti biisien rumpu-breakit toistolla, Grandmaster Flash kehitti myöhemmin keinon vaihtaa levyjä sulavammin, Grandwizard Theodore keksi puolivahingossa skrääsäämisen, ja lista jatkuu loputtomiin. Heidän lisäksi tuona aikana oli valtava määrä ihmisiä, joiden panos on vaikuttanut kehityksen kulkuun. Hiphop-futurismi perustuu siihen, että hiphop on jatkuvassa luomisen ja uudelleenluomisen prosessissa, jossa jokainen päätepiste on sämplättävissä²⁸⁰ uudeksi aluksi.²⁸¹

<OTS2> Uudet alut: hiphop kulttuuriperintönä ja mustuuden mahdollistajana </OTS2>

Hiphop-kulttuurista ja rap-musiikista on tullut ympäri maailmaa työkalu nuorten yhteiskuntakritiikille ja tulevaisuuden mahdollisuuksien sanoittamiselle. Rasismi ja syrjivät rakenteet normalisoituneena yhteiskunnan rakennuspilareissa ovat usein vaikeita hahmottaa ja siten vaikeita murtaa. Esimerkiksi kansalaisyhteiskuntaistelu, Black Lives Matter -liike ja aiemmin mainittu Hoe Avenuen rauhansopimus toivat ensisijaisesti näkyviin vallitsevat realiteetit, jotta niihin voi vaikuttaa. Grand Master Flash and the Furious Five -yhtyeen *The Message* -musiikkikappale 80-luvulta kuvaa karua maailmaa, jossa yhtyeen jäsenet elivät.

<SIS> Rikkinäistä lasia kaikkialla
Ihmiset pissaamassa lavalle, tiedät etteivät he välitä
En kestä tätä hajua, en kestä tätä melua
Ei ole rahaa muuttaa pois, minulla ei kai vaihtoehtoja ole²⁸² </SIS>

Hiphop tekee edelleen näkyväksi mustien ihmisten arkiset olosuhteet, mutta se kykenee myös sanoittamaan tulevaisuutta ja siihen liittyvät haaveet. Musiikkikappaleet, kuten Kendrick Lamarin *Alright*, Graciaksen *Toleka* ja Yeboyahin *Aili*, kertovat hyvin eri näkökulmista maailmoista, jotka voivat joku päivä olla todellisuutta tai jotka ovat jopa jo syntymässä.

<SIS> Sua ei pysty holdaa
Oot douppi, sus on voimaa
Sen mitä sä tarviit metskaat
Otat päälle skidii ekstra

Sua ei pysty ownaa
Oot bossi, sul on valtaa (ye)
Sua ei voi muihin vertaa
Kenet vaa täält pystyt servaa (ya)²⁸³ </SIS>

Yhteiskunnan valtasuhteet ja marginaalisuuden kysymykset ovat hyvin paikallisia ja vaihtelevat laajasti riippuen paikkojen sosiaalisten rakenteiden erityisyyksistä, historiasta ja poliittisista tilanteista.²⁸⁴ Eurooppalaisen hiphopin kehityskulku poikkeaa yhdysvaltalaisen hiphopin kasvupolusta.

Iso-Britannian hiphop-skene oli heti syntyessään monietninen. Toisin kuin Yhdysvalloissa, BIPOC-ihmiset²⁸⁵ eivät pääsääntöisesti Iso-Britanniassa asu omilla segregoituneilla alueillaan, vaan asuinpaikat määrittyvät vahvemmin luokan kuin etnisen taustan mukaan. Toisaalta työväenluokassa esiintyvä rasismi ajoi mustia, erityisesti karibialaisia luomaan omia autonomisia kulttuurin tiloja. Jamaikassa syntynyt *sound system*- ja klubikulttuurit ovat kehittyneet näissä tiloissa, johon hiphop myöhemmin sulautui mukaan.²⁸⁶

Iso-Britanniassa oli siis olemassa jo vahvoja mustan musiikin ja tanssin kulttuureja ennen hiphopin syntyä, ja niihin kuului monenlaista musiikkia. Brittiläisen hiphopin alkuvaiheissa 1970- ja 1980-lukujen taitteessa vallitsi osin vahva assimilaation trendi, jossa brittiläiset yrittivät toteuttaa paikallisen hiphop-musiikin ja estetiikan mahdollisimman samanlaisena kuin se oli Yhdysvalloissa. Räppärit räppäsivät pääasiallisesti yhdysvaltalaisella murteella sikäläisistä teemoista, kuten aseväkivallasta, joka ei ollut Iso-Britanniassa yleistä. Samaan aikaan oli myös vahvaa liikehdintää erilaisen adaptaation suuntaan. Reggae-vaikutukset saivat erityisesti ponttaa siitä, että Clive ”DJ Kool Herc” Campbell oli jamaikalaistaustainen ja soittamansa *sound systemin* kulttuuriset yhteydet Iso-Britannian karibialaiseen diasporaan vahvat. Samaan aikaan nähtiin myös aasialaisbrittiläistä hiphoppia (alussa erityisesti breikkareina ja graffititaiteilijoina) ja erilaisten fuusiogenrejen syntyä, kuten *breakbeat*, *trip-hop*, *jungle* ja *drum ’n’ bass*.²⁸⁷ Tänä päivänä suuren suosion saavuttanut *grime*-musiikkigenre voidaan nähdä tällaisen fuusioitumisen kehityskaaren jatkumona.²⁸⁸

Suomeen hiphop saapui myöhemmin kuin Iso-Britanniaan ja hyvin erilaiselle kulttuuriselle maaperälle. Ensimmäinen levytetty suomirap-biisi on englanninkielinen *Whatugonnado*, jonka kaksikko rock-muusikko Kojo ja muusikko-näyttelijä Billy Carson julkaisivat vuonna 1983. Karri ”Paleface” Miettinen kirjoittaa *Nauhat – Suomiräpin underground 1988–1996* -levykannen historiikissa kuitenkin, että varsinaisen hiphop-kulttuurin rantautuminen Suomeen tapahtui vuonna 1984 *Beat Street* -elokuvan myötä. Samana vuonna julkaistiin New Yorkin graffiteja kuvannut *Subway Art* -valokuvateos, ja Yle näytti dokumenttielokuvan New

Yorkin breakdance-skenestä. Suomen hiphop-skene alkoi siis vahvemmin graffitin ja tanssin kautta kuin musiikin, vaikka sekin oli vahvasti läsnä varsinkin 1986 jälkeen, kun pääkaupunkiseudulle aukesi Street Beat -levykauppa, ja räppilevyjen hankinta oli näin paikallisesti mahdollista.²⁸⁹

Suomessa hiphopin rantautumiseen liittyi erilaisia marginaalisuuden teemoja kuin esimerkiksi Iso-Britanniassa, jossa luokkaerot ja kolonialistinen perintö näkyy vahvemmin yhteiskunnan rakenteissa.²⁹⁰ Suomen hiphopin kehitys ei itseasiassa ole sen alkuvaiheessa itsestään selvästi liittynyt esimerkiksi mustuuden tai marginaalisuuden kokemuksen henkilökohtaisiin kysymyksiin. Valtaosa tekijöistä on ollut valkoisia miehiä ja poikia, joita rodullistamisen kysymykset eivät ole koskettaneet. Kaapeli-TV, joka oli merkittävä hiphop-tiedon lähde, oli saavutettavampaa varakkaimmille kuin köyhemmille nuorille. Usealle tekijälle kyseessä oli siis taiteellisen ilmaisun muoto, joka oli syntynyt yhdysvaltalaisessa mustassa yhteisössä eräänlaiseksi laajasti käytettäväksi vaihtoehtokulttuurin pohjaksi. Musiikilliset kokeilut kulttuurin ulkopuolelta käsin olivat usein muiden genreen muusikkojen yksittäisiä rap-biisejä tai parodista niin kutsuttua huumoriräppiä. Musiikintutkija Antti-Ville Kärjän mukaan nämä artistit eivät yleensä edustaneet hiphop-kulttuuria mutta vaikuttivat siitä.²⁹¹ Hiphopin alkuaikoina kotimaisen musiikin tekijöiden ja kuluttajien suora yhteys laajempaan mustaan kulttuuriin ei välttämättä ollut erityisen vahva.

Samanaikaisesti oli nuoria, jotka olivat luomassa omaa yhteisöllistä hiphop-kulttuuriaansa. Hiphop-jameissa breakdance, graffiti, rap ja DJ-soittaminen kuuluivat itsestään selvästi osaksi kulttuurin kokonaisuutta. Suomi-hiphop-kulttuuria harjoitettiin vahvasti newyorkilaista hiphop-kulttuuria assimiloiden ja osin jopa puristisella suhtautumisella. Hiphopissa oli vallankumouksen ainekset. Se oli poliittista ja tekijät suhtautuivat siihen intohimoisesti.²⁹² Tässä underground-skenessä ja sen alkuvaiheen merkittävässä tekijöissä nähdään sen ajan Suomelle epätyypillisen iso rodullistettujen henkilöiden representaatio. Helsinkiin muuttaneet yhdysvaltalaiset Dominic ”Run D” Dowe ja breakdanceopettaja Charles ”Max C, C-Matrix” Salter esiintyivät tapahtumissa Electro-Dynamics -breikkiryhmän tanssiessa taustalla – muutamia esimerkkejä mainitakseni. Lontoosta Helsinkiin muuttanut räppäri Raymond Ebanks tunnetaan muun muassa Master Brothers ja Bomfunk MCs -yhtyeistä. Arman ”Eazy-A” Alizad esiintyi Provinssirock-festivaalilla vuonna 1988 rap-yhtyeessä The Definite Four. Hiphop-kulttuurissa oli tilaa rodullistettujen nuorten ilmaisulle ja kokemuksen keskittämislle tavalla, joka ei välttämättä ollut samalla tavalla mahdollista suomalaisessa yhteiskunnassa laajemmin.

Suurella osalla Suomessa syntyneistä maahanmuuttotaustaisista henkilöistä on toinen vanhemmista etninen suomalainen. Suomen suhde Mustaan Atlantiin onkin varsin erilainen kuin vaikkapa Iso-Britanniassa tai Yhdysvalloilla.²⁹³ Suomen mustuuden diskurssi liittyykin usein eri identiteettien välitiloihin ja sen kautta kuulumiseen. Keskustelussa on yleistynyt kirjailija Koko Hubaran käyttöön ottama termi *ruskea* kuvaamaan ei-valkoiseksi rodullistettuja henkilöitä Suomessa.²⁹⁴ Se ei ole viittaus konkreettiseen ihonväriin, vaan valkoisuuden ja mustuuden tavoin kyseessä on sosiaalinen rakenne.²⁹⁵ Diskurssi afrosuomalaisuudesta on myös yleistynyt viime vuosina ja siihen kytkeytyy vahvasti mustuuden, diasporan, identiteetin ja kuulumisen kysymykset. Afrosuomalaisuuden ilmaisuun on liittynyt vahvasti myös hiphop. Se nähdään erityisesti musiikkimaailmassa, jossa on syntynyt tilaa suomalaisen mustuuden ilmaisulle, vaikkei helposti tai kivottomastikaan. Artistit kuten Deogracias, Yeboyah, Sexmane, Isaac Sene, Rosa Coste, Juno ja Bizi, mainitakseni vain muutaman, edustavat afrosuomalaisen sukupolven, joka on kasvanut hiphoppiin. Hiphop-kulttuuri on joissain yhteyksissä lähes synonyymi mustuudelle.

Hiphopista on tullut orgaaninen alusta mustuuden aineettomalle kulttuuriperinnölle Suomessa.

Hiphop-kulttuuri ei ole virallisesti kulttuuriperinnöllistetty. Ei ole myöskään sen taidemuodot, vaikka jonkinasteista keskustelua asiasta käydään eri kentillä. Hiphop on elävä, dynaaminen ja nopealla tahdilla muuttuva kulttuuri. Sen paikalliset versiot eri puolilla maailmaa voivat vaihdella hyvin suuresti toisistaan. Hiphop-kulttuuria on haastavaa tyhjentävästi määrittellä. Vielä vaikeampaa on omistajuuden määrittäminen, kun yhteisöllisesti muodostuvaa globaalia kulttuuria ei voi omistaa yksilö tai edes tarkkarajainen suljettu yhteisö. Siten se on myös haastavaa institutionalisoida ja virallisesti kulttuuriperinnöllistää. Useat hiphop-kulttuurin edustajat varmasti aktiivisesti vastustaisivat kulttuurin ulkopuolisen validaation tavoittelua. Hiphop-kulttuuri – ja laajemmin mustien amerikkalaisten ja monien muiden marginalisoitujen yhteisöjen kulttuuri – on yhä olemassa ja perittävässä juuri siksi, koska sen olemassaololle ei ole kysytty lupaa. Se on olemassa tarpeesta, ja yksi tarpeista on ollut toimia rodullistettujen ihmisten kulttuurisena turvasatamana – myös Suomessa.

Lähes kolmekymmentä vuotta hiphopin Suomeen rantautumisen jälkeen hiphop-kulttuuri on edelleen rodullistetuille suomalaisille tila, jossa mustuus voi olla keskitettyä. *Kuka kuuluu?* -kirjassa koreografi Sonya Lindfors kertoo, että hiphop-kulttuuri ja -tanssi tarjosivat hänelle nuoruudessaan paikan ja tilan, jossa mustuus on ollut haluttavaa, kiinnostavaa ja ehkä jopa rakastettavaa.²⁹⁶ Samassa kirjassa toimittaja Maryan Abdulkarim kuvaa kuinka rap-musiikki avasi hänelle maailman, johon samaistua ja kuinka se laajensi hänen käsitystään ulkopuolisuudesta yhteiskunnassa.²⁹⁷

Hiphop ei – kuten eivät kaikki muutkaan maailman kulttuurit – ole täydellinen. Se ei ole kaikenkattava. Vaikka hiphop perustuu moniäänisyyteen, se ei osaa palvella mustuuden moninaisuuden koko kirjoa suomalaisessa yhteiskunnassa. Ei-valkoisille ihmisille Suomessa hiphop on kuitenkin ollut keino olla omassa elämässään vähemmän marginalisoitu. Hiphop on keino keskittää mustuuden kokemusta ja sijoittaa mustuuden ilmaisua maailmaan, joka ylittää kolonialistisen logiikan mukaista kategorisointia. Hiphop luo paikan – eräänlaisen kotikentän – ja antaa keinon afrosuomalaisille olla mustia riistämättä mahdollisuuksia muilta identiteetin osilta. Hiphop on yhteys moninaisen menneisyyden juuriin ja samaan aikaan kurkistus tulevaisuuteen, jossa moninaisuus todella on rikkaus.

<OTS2> Kirjallisuus ja muut lähteet </OTS2>

Abdulkarim, Maryan (2021) Tunnistettavasti musta – Rap, yhteiskunta ja mustuuden kuvasto. Teoksessa Inka Rantakallio & Heidi Strand *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminisistä*. Helsinki: Kosmos, 75–85.

Achour, Moloud & Pierre Siankowski & Anthony Cheilan (2018) Passion conversation: Dr. Dre & Jimmy Iovine meet French journalist/producer Mouloud Achour. Haastattelu Defiant Ones -TV-sarjassa. Clique & Les Inrockuptibles.

Arnold, Eric (2016) Afrika Bambaataa & The Universal Zulu Nation scandal: The secret history. <https://www.okayplayer.com/news/afrika-bambaata-child-abuse-scandal-universal-zulu-nation.html> (viitattu 30.1.2023).

Atuegbe, Omigie Chris (2011) The Igbabonelimhin dance: The origin. *International journal of research development* 4:1. <https://www.globalacademicgroup.com/journals/approaches/The%20Igbabonelimhin%20Dance.pdf> (viitattu 2.12.2022).

Carson, A. D. (2021) Hip-hop holiday signals a turning point in education for a music form that began at a back-to-school party in the Bronx. The Conversation-nettisivu 9.8.2021. <https://theconversation.com/hip-hop-holiday-signals-a-turning-point-in-education-for-a-music-form-that-began-at-a-back-to-school-party-in-the-bronx-165525> (viitattu 4.12.2022).

Chang, Jeff (2005) *Can't stop won't stop – A history of the Hip-Hop generation*. Lontoo: Picador.

Daley, Kingslee (2011) Akala: Hip-Hop & Shakespeare. Luento TEDxAldeburgh-tapahtumassa 7.12.2011. Aldeburgh, Iso-Britannia. <https://youtu.be/DSbtKLA3GrY> (viitattu 2.12.2022).

DeFrantz, Thomas (2018) What is black dance? What can it do? Teoksessa Maaïke Bleeker & Adrian Kear & Joe Kelleher & Heike Roms (toim.) *Thinking through performance*. Lontoo: Bloomsbury, 87–99.

Etherington, Ben (2020) Creolization: Summary. Oxford research encyclopedias 27.8.2020. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1054> (viitattu 1.2.2023).

Fanon, Frantz (1961/1963) *The wretched of the earth*. Kään. Constance Farrington. New York: Groove Press.

Fem-R. Sanasto. <https://www.fem-r.fi/sanasto/> (viitattu 4.12.2022).

Galli, Chuck (2009) *Hip-Hop futurism: Remixing Afrofuturism and the hermeneutics of identity*. Providence: Rhode Island College.

García, Ofelia & Camilla Leiva (2014) Theorizing and enacting translanguaging for social justice. Teoksessa Adrian Blackledge & Angela Creese (toim.) *Heteroglossia as practice and pedagogy*. New York & Lontoo: Springer & Dordrecht, 199–216.

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic*. Lontoo & New York: Verso.

Harper, Marvin (1972) The 51st state: Youth gangs in the South Bronx. Videotallio TV-sarjasta The WNET Group. <https://youtu.be/jv4BMVakPGk> (viitattu 22.9.2022).

Hesmondhalgh, David & Caspar Melville (2001) Urban breakbeat culture. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global noise – Rap and hip-hop outside of the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 86–110.

Hiltunen, Anna-Kaisa. *Sanasto*. Helsinki: Taidemuseoalan kehittämisyksikkö Kehys. https://www.kulttuuriakaikille.fi/doc/sanasto_monikulttuurisuudesta.pdf (viitattu 5.12.2022).

Hubara, Koko (2017) *Ruskeat tytöt*. Helsinki: Like.

Jäske, Alice & Priska Niemi-Sampan & Janina Waenthongkham (2022) *Mixed – suomalaista elämää kulttuurien risteymässä*. Helsinki: Kosmos.

Kelekay, Jasmine (2022) From 'something in between' to 'everything all at once': Meditations on liminality and blackness in Afro-Finnish hip-hop and r&b. *Journal of critical mixed race studies* 1:2, 18–49.

Kumpf, Terrence (2018) Critical hip-hop pedagogy in the transcultural zone: Chances and challenges. Esitelmä Inaugural Meeting of the European HipHop Studies Network-konferenssissa 9.3.2018, TU Dortmund University, Dortmund, Saksa.

Kärjä, Antti-Ville (2020) *Alkusoittoja – Musiikin menneisyydet monikulttuurisessa Suomessa*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.

Leland, John (2004) *Hip: The history*. New York: HarperCollins Publishers.

Lindfors, Sonya (2021) Kuulumisesta ja kuulumattomuudesta – Tanssi, mustuus ja hiphop-kulttuuri. Teoksessa Inka Rantakallio & Heidi Strand (toim.) *Kuka kuuluu? Kirjoituksia hiphopista ja feminismistä*. Helsinki: Kosmos, 111–129.

Lintunen, Jesse (2021) Kotikulmilla: Hassan Maikal / Kontula. Klangi.
<https://www.youtube.com/watch?v=bQQ4FyyURug> (viitattu 3.10.2022).

Marttinen, Vesa (2022) Itä-Helsinki on 170 000 ihmisen asuinalue, jota ei virallisesti ole olemassa. Ylen uutinen. Julkaistu 21.11.2022. <https://yle.fi/a/74-20004910> (viitattu 6.12.2022).

Masterclass (2021) Grime music guide: Understanding British grime music. Julkaistu 7.6.2021. <https://www.masterclass.com/articles/grime-music-guide#1CbbUhdLmsMGBkFz5f1PcQ> (viitattu 5.12.2022).

Mbembe, Achille (2009) Figures of multiplicity: Can France reinvent its identity? Teoksessa Charles D. Gondola & Peter J. Bloom & Charles Tshimanga (toim.) *Frenchness and the African diaspora: Identity and uprising in contemporary France*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 55–69.

Miettinen, Karri (2019) *Nauhat – Suomiräpin underground 1988–1996*. Levynkansikirja. Turku: Svart Records.

Mitchell, Tony (2001) Another root – Hip-hop outside the USA. Teoksessa Tony Mitchell (toim.) *Global noise – Rap and hip-hop outside of the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1–38.

Morgan, Marcyliena & Dionne Bennet (2011) Hip-hop & the global imprint of a black cultural form. *Daedalus: Race, inequality & culture* 140:2, 176–196.

Moten, Fred (2019) *Stolen life*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

New York Times (1971) Bronx gang leader is slain trying to arrange peace. Julkaisu 3.12.1971. <https://www.nytimes.com/1971/12/03/archives/bronx-gang-leader-is-slain-trying-to-arrange-peace.html> (viitattu 4.12.2022).

N.W.A (1988) *Straight outta Compton*. Musiikkikappale *Straight outta Compton* -albumilla. Julkaistu 10.7.1988. Torrance, Kalifornia, Yhdysvallat.

Ortiz, Fernando (1940/1995) *Cuban counterpoint*. Kään. H. De Onís. Lontoo: Duke University Press.

Parsons, Andrew (2014) A Bronx peace. <https://www.backstoryradio.org/blog/a-bronx-peace/> (viitattu 29.2022).

Prestø, Thomas (2019) The black body as an archive & what you are trained not to see. Luento P.A.R.T.S - Performing Arts Research and Training Studios -koulussa 3.11.2019.

Prestø, Thomas (2022) *A wise monkey knows which tree to climb: Perspectives on decolonising black dance*. Leicestershire: Serendipity.

Rutherford, Marc Allen (2001) *Mass media framing hip-hop artists and culture*. Morgantown: West Virginia University.

Saaristo, Annukka (2019) ”Lähiöpiknikille ostarin vieree”. *Suomiräppäreiden kotiseutuidentiteettejä Espoon Olarista*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.

Sandell, Ralf (2016) Förortsrap med eller utan invandrare. Svenska Ylen uutinen. Julkaistu 15.10.2022. <https://svenska.yle.fi/a/7-1122498> (viitattu 6.12.2022).

Temple of Hip-hop (2022) Temple of Hip-hop: The 9 elements. <https://www.thetempleofhiphop.org/blog> (viitattu 29.9.2022).

Tervo, Mervi (2012). Tila ja paikka suomalaisissa räp-musiikkivideoissa. *Alue ja ympäristö* 41:2, 81–94.

Wright, Toki (2017) Hip-hop diaspora and diplomacy. Luento TEDxMinneapolisSalon - tapahtumassa. https://youtu.be/HIbb3s7fM_U (viitattu 27.9.2022).

Welsch, Wolfgang (1999/2009) Transculturality: The puzzling forms of culture today. Teoksessa Mike Featherstone & Scott Lash (toim.) *Spaces of culture: City, nation, world*. Lontoo: Sage, 194–213.