

# Postkolonyal bellek bağlamında Joaquín Orellana'nın Útiles Sonoros enstrümantoryumu

## *The Útiles Sonoros instrumentarium of Joaquín Orellana in the context of postcolonial memory*

Özgür Turan<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

### ÖZ

Bu çalışma, Guatemalalı besteci ve enstrüman tasarımcısı Joaquín Orellana'nın Útiles Sonoros olarak adlandırdığı ses nesnelere enstrüman yapımı ve tasarımı perspektifinden incelemektedir. Araştırma, Orellana'nın üretimini teknik yenilikler ya da bireysel estetik tercihler üzerinden okumak yerine, sesin bilgi, bellek ve tarihsel deneyim üretme kapasitesi üzerinden ele alır. Bu çerçevede Útiles Sonoros, sabit akort sistemlerine, standart icra tekniklerine ve nota temelli temsillere dayanmayan açık yapılar olarak değerlendirilir. Makale, deneysel lutyelik, akustemoloji ve postkolonyal bellek kuramlarını bir araya getiren disiplinlerarası bir yaklaşım benimser. Orellana'nın enstrümanlarında form, estetik ideal doğrultusunda değil; bedensel jest, malzeme direnci ve mekânsal koşullar üzerinden şekillenir. Ahşap, metal, bambu ve endüstriyel nesnelere, yerel çevre ve zanaat bilgisiyle ilişkili biçimde seçilir. Ses, bu malzemelerin fiziksel davranışlarıyla icracının hareketi arasındaki etkileşimden doğar. Böylece tını, önceden tanımlanmış bir hedef olmaktan çıkarak maddi sürecin sonucu hâline gelir. İcra pratiği, bu yaklaşımın merkezinde yer alır. Bedensel hareket, ses üretiminin kurucu unsuru olarak işlev görür; her performans, tekrarlanamaz ve geçici bir olay niteliği kazanır. Mekân, nötr bir taşıyıcı olarak ele alınmaz; rezonans, yankı ve akustik belirsizlikler sesin karakterini belirler. Gürültü ve yoğunluk, bastırılması gereken unsurlar yerine estetik ve düşünsel potansiyeller olarak değerlendirilir. Guatemala'nın sömürge sonrası tarihi ve iç savaş deneyimi bağlamında Orellana'nın müziği, temsile dayalı anlatılardan uzak duran bir bellek pratiği sunar. Tarihsel şiddet, anlatı yoluyla aktarılmaz; süreksizlik, baskı ve gerilim işitsel düzlemde duyumsatılır. Sonuç olarak çalışma, Útiles Sonoros pratiğinin enstrüman yapımını estetik, epistemolojik ve politik bir eylem alanına dönüştürdüğünü; sesin postkolonyal bağlamlarda bilgi ve bellek üretimi için güçlü bir araç sunduğunu ortaya koyar.

**Anahtar kelimeler:** çalgı yapım, Joaquín Orellana, Útiles Sonoros, postkolonyal bellek

### ABSTRACT

This study examines the Útiles Sonoros developed by Guatemalan composer and instrument designer Joaquín Orellana from the perspective of instrument making and design. Rather than interpreting Orellana's work through technical innovation or individual aesthetic choice, the research approaches sound as a medium for producing knowledge, memory, and historical experience. Within this framework, Útiles Sonoros are understood as open structures that operate outside fixed tuning systems, standardized performance techniques, and notation-based representation. The article adopts an interdisciplinary approach that brings together experimental lutherie, acoustemology, and postcolonial memory studies. In Orellana's instruments, form does not emerge from an abstract aesthetic ideal but from bodily gesture, material resistance, and spatial conditions. Materials such as wood, metal, bamboo, and industrial objects are selected in direct relation to local environments and craft knowledge. Sound arises through the interaction between the physical behavior of these materials and the performer's movement, positioning timbre as the outcome of a material process rather than a predefined goal. Performance practice occupies a central role in this approach. Bodily movement functions as a

Özgür Turan – ozgur\_turan@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 13.01.2026 – Kabul tarihi/Accepted: 31.03.2026 – Yayın tarihi/Published: 04.05.2026

Telif hakkı © 2026 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren Creative Commons Attribution License (CC BY) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2026 The Author(s). This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

constitutive element of sound production, and each performance becomes a singular, non-repeatable event. Space is not treated as a neutral container; resonance, reverberation, and acoustic instability actively shape sonic outcomes. Noise and density are approached as aesthetic and conceptual resources rather than elements to be eliminated. Situated within the context of Guatemala's postcolonial history and civil war, Orellana's music articulates a mode of memory that avoids representational narration. Historical violence is not conveyed through descriptive accounts but becomes perceptible through sonic discontinuity, pressure, and tension. The study concludes that the Útiles Sonoros practice transforms instrument making into an aesthetic, epistemological, and political field of action, demonstrating sound's capacity to function as a powerful means of knowledge and memory production in postcolonial contexts.

**Keywords:** instrument making, Joaquín Orellana, Útiles Sonoros, postcolonial memory

## 1. GİRİŞ

Guatemalalı besteci, sanatçı ve enstrüman tasarımcısı Joaquín Orellana (1930), Latin Amerika çağdaş müzik ve *sound art* alanında geliştirdiği özgün üretim pratiğiyle, sesin ve enstrümanın estetik bir olgu olmanın ötesinde bilgi ve tarih taşıyıcısı vasfıyla ele alınabileceğini gösteren önemli figürler arasında yer alır. Orellana'nın *Útiles Sonoros (sound tools)* olarak adlandırdığı ses nesnelere ve enstrümanlar, müziği Batı merkezli kompozisyon teknikleri ve standartlaştırılmış çalgı tipolojileri üzerinden tanımlayan yaklaşımlarla bilinçli bir mesafe kurar. Bu araçlar, Guatemala'nın sömürge sonrası tarihine, bastırılmış toplumsal deneyimlerine ve yerel bilgi biçimlerine ait sessel izleri dolaylı fakat etkili biçimlerde dolaşıma sokar. Bu bağlamda, bestecilerin müziksel üretimlerini toplumsal edimlere ve halkın tarihsel belleğine yönelttiği "sonoro social/sosyal ses" kavramı belirginleşir. Orellana'nın radikal pratiği, yenilikçi estetik arayışları güçlü bir toplumsal duyarlılıkla ilişkilendirirken, kuşaklar boyunca aktarılan teknikleri çağdaş ve deneysel bir ses düşüncesi doğrultusunda yeniden yorumlar (Americas Society, 2021, para. 5). Buenos Aires'te Instituto Torcuato di Tella bünyesinde faaliyet gösteren Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)'de geçirdiği yıllar boyunca çağdaş müzik, deneysel kompozisyon ve elektroakustik düşünceyle kurduğu temas, Orellana'nın Guatemala'ya dönüşü sonrasında belirgin bir estetik-politik yönelime dönüşmüştür. Elektronik müzik altyapısına erişimin sınırlı olduğu bu dönemde Orellana, sesi doğrudan maddi nesnelere üzerinden düşünmeyi tercih etmiş; bu tercih ses üretimini teknolojik arayüzlerden kopararak jestikülatif ve mekânsal bir pratiğe taşımıştır (Flatto, 2020, s. 11; Zubieta, 2020, s. 45).

*Útiles Sonoros* kavramı, Orellana'nın enstrüman anlayışını doğrudan görünür kılar. Bu ses nesnelere, tamamlanmış ve sabit işlevlere sahip çalgılar anlayışının ötesinde, icra sürecinde etkinleşen ve her karşılaşmada yeniden tanımlanan araçlar biçiminde kurgulanır. Sınırdığı, belirli bir repertuarın aktarımını üstlenen kapalı bir aygıt olmaktan çıkarak, sesin araştırıldığı, sınırdığı ve sezgisellikle açığa çıktığı bir düzlem hâline gelir. Bu yönelim, enstrümanı ustalık ve virtüözite merkezli hiyerarşik yapılardan uzaklaştırır ve ses üretimini kolektif, paylaşılabılır ve erişilebilir bir bilgi üretim zemini içinde yeniden konumlandırır.

Bu üretim pratiği, Latin Amerika bağlamında deneysel lutiye ve *sound art* tartışmalarıyla doğrudan ilişki kurar ve enstrümanı ses üreten bir nesneyle sınırlı görmez; kültürel temsiliyet, tarihsel bellek ve politik müdahale hattı anlamında incelemeye açar. Orellana'nın çalışmaları, sesin mekân ve toplumsal hafıza ile kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılan erken ve özgün örnekler arasında yer alır. Böylelikle ses, arşivlerin ve tarih anlatılarının dışında kalan unsurları taşıyan bir epistemik işleyiş görevi görür (Feld, 1996, s. 97).

Guatemala'nın uzun süreli iç savaş, soykırım ve zorunlu sessizliklerle şekillenmiş tarihsel bağlamı dikkate alındığında, Orellana'nın müziği sembolistik anlatılardan kaçınan bir hafıza pratiği vasfıyla değerlendirilebilir. Besteci, tarihsel travmayı betimleyen ya da anlatan bir dil kurmaz; bunun yerine yoğunluk ve mekânsal yayılım üzerinden işitsel gerilim hatları üretir ve belleği doğrusal bir anlatı kurmak yerine, her icrada yeniden oluşan sezgisel bir süreci düşünmeye davet eder (Zubieta, 2020, s. 48).

Bu makale, Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğini deneysel lutyelik, akustemoloji<sup>1</sup> ve postkolonyal bellek çalışmaları çerçevesinde ele almayı amaçlamaktadır. Çalışmada Orellana'nın enstrümanları, teknik yenilik örnekleri şeklinde ele alınmaz; ses yoluyla bilgi, bellek ve toplumsal deneyim üreten estetik ve politik düzenekler bağlamında tartışmaya açılır ve makale, ses nesnelere norm-dışı bellek stratejileriyle, yerleşik bilgi biçimlerinin dolaşıma katılımıyla ve kurumsal müzik normlarının eleştirisiyle kurduğu ilişkilere odaklanır.

Latin Amerika'da sömürge sonrası koşullarda<sup>2</sup> gelişen deneysel müzik pratikleri, sesin nasıl üretildiği kadar hangi maddi ve mekânsal araçlar üzerinden dolaşıma girdiği sorusunu tartışmaya açar. Orellana'nın *Útiles Sonoros* yaklaşımı, enstrüman yapımı ve tasarımının konvansiyonel çalgı sistemlerinin dışına çıkarak, sesin maddi özellikleri, icra jestleri ve mekânla kurduğu ilişki üzerinden bilgi ve bellek üretme potansiyelini açığa çıkarır.

Bu çalışma, Orellana'nın geliştirdiği ses nesnelere aracılığıyla, sömürge sonrası bağlamlarda enstrüman tasarımının müziksel bir araçtan çok, tarihsel sürecin işitsel ve bedensel düzlemde yeniden kurulabildiği bir düşünme zeminine nasıl dönüştüğünü tartışmayı amaçlar. Bu problem, Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğinin çoğu zaman teknik yenilik, bireysel yaratıcılık ya da folklorik referanslar çerçevesinde ele alınmasına karşın, bu üretimlerin postkolonyal bellek ve epistemoloji bağlamında nasıl işlediğine dair bütünlüklü bir çözümlemenin eksikliği üzerinden tanımlanmıştır. Bu çerçevede ortaya çıkan kuramsal boşluk, Orellana'nın üretimini betimlemenin ötesine geçen, belirli bir analitik yönelim doğrultusunda ele alan bir çalışmayı gerekli kılar.

Bu çalışma, Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğini, ses aracılığıyla bilgi ve bellek üreten bir estetik düzlemde incelemeyi amaçlar ve Orellana'nın enstrümanlarını teknik nesnelere ya da bireysel ifade araçları bağlamında ele almak yerine, statükonun dışında konumlanan sessel düşünme biçimleri çerçevesinde değerlendirir. Çalışma, seçili enstrüman tasarımları üzerinden malzeme, beden ve mekân arasındaki ilişkilerin müzik bilgisinin üretim süreçlerini nasıl dönüştürdüğünü analiz eder. Çalışma, sesin süreksizlik, yoğunluk ve belirsizlik üzerinden geçmişle kurduğu ilişkiye odaklanır. Bununla birlikte çalışma, Orellana'nın pratiğini Latin Amerika bağlamında deneysel lutyelik tartışmalarıyla ilişkilendirir ve modernist müzik tekniklerinin yerel koşullar içinde geçirdiği dönüşümü inceler. Bu dönüşüm, yerele özgü bir ses düşüncesinin ortaya çıkışı olarak konumlanır; çalışmanın kuramsal katkısını belirleyen temel eksenini oluşturur ve *Útiles Sonoros* pratiğinin deneysel enstrüman yapımı, çağdaş müzik ve *sound art* literatürü içindeki konumunun yeniden değerlendirilmesine olanak tanır.

Dolayısıyla bu çalışma, Orellana'nın üretimini postkolonyal bellek ve sessel epistemoloji çerçevesinde ele alarak, çağdaş müzik ve *sound art* literatüründe sınırlı biçimde tartışılmış bir alanı derinleştirmesi bakımından önem taşır ve müzik üretiminin bilgi ve sezgiyle kurduğu ilişkiyi nota temelli müzik sistemlerinin dışında düşünmeyi mümkün kılar. Çalışmanın özgün katkılarında biri, *Útiles Sonoros* yaklaşımını yerel ses kültürlerini sabitleyen ya da simgesel düzeyde taşıyıcı estetik stratejilerden ayrıştırmasıdır. Bu üretimler, geçmişte betimleyen nesnelere ortaya koymak yerine, geçmişle kurulan ilişkinin taşıdığı gerilimleri işitsel düzlemde belirginleştirir ve postkolonyal bellek çalışmalarında tartışılan anlatı ile görünürlük sorunlarına deneyim merkezli bir yaklaşım sunar. Diğer yandan, çalgı yapımı alanında sesin geçici ve kavramsal niteliğini merkeze alarak belleğin icra ve mekân aracılığıyla nasıl dolaşıma girebildiğini ortaya koyar ve yazılı ya da görsel kaynaklara dayanmayan alternatif bir düşünme pratiği önerir. Bu çerçevede çalışma, deneysel lutyeliği dar anlamda bir teknik uzmanlık pratiğine indirgenemez; estetik, politik ve epistemolojik etkiler üreten bir üretim biçimini tanımlar; sesi bilgi üretimi vasfıyla konumlandırarak disiplinlerarası çalışmalar için kuramsal bir referans zemini sunar.

<sup>1</sup> Deneysel lutyelik bağlamında değerlendirildiğinde, Feld (1996)'in akustemoloji kavramı bu yaklaşımı kavramsallaştırmak için güçlü bir kuramsal çerçeve sunar (s. 97). Feld'e göre ses, işitilen bir fiziksel olgunun ötesinde, "duyarak bilme" gibi sezgisel süreçlerin ve bireyin mekânsal ile toplumsal konumlanışının kurucu bir bileşenidir. Latin Amerika'da bu tür bir duyumsama, kolonyal sessizlik düzenleri, çevresel sömürü pratikleri ve kültürel marjinalleştirme süreçleriyle iç içe gelişmiştir. Bu nedenle *sound art* ve deneysel lutyelik pratikleri, sömürge sonrası coğrafyalarda sözcüklerle ifade edilemeyen edimlere ve direniş biçimlerine ses yoluyla karşılık üretir. Yaratıcı ses üretimleri, tarihsel adaletsizliklere yönelik eleştirel ve somut müdahale hatları hâline gelir.

<sup>2</sup> Latin Amerika'daki postkolonyal süreçler, bu makalenin kapsamını aşan ölçüde derinlikli ve çok katmanlı bir yapı sergiler. Bu süreç, Guatemala örneğinde görüldüğü üzere, her ülkede özgül tarihsel ve sosyo-politik dinamikler doğrultusunda biçimlenir.

## 2. LİTERATÜR TARAMASI VE TEMATİK ANALİZ

Literatür temelli analitik bir inceleme olarak yapılandırılan bu çalışma, belirli bir kuramsal problem etrafında seçilmiş kaynakların eleştirel biçimde okunmasına, karşılaştırılmasına ve kavramsal ilişkilendirilmesine dayanır. Çalışmanın odağında, Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğinin enstrüman yapımı ve tasarımı bağlamında nasıl anlamlandırılabilirliğine ilişkin yorumlayıcı bir çözümleme yer alır.

Yöntemsel çerçeve; deneysel lutyelik, akustemoloji ve postkolonyal bellek çalışmaları kesişiminde konumlanan disiplinlerarası bir literatür içinde kurulmuştur. İnceleme sürecinde Orellana'nın kendi metinleri, söyleşileri ve üretimlerine eşlik eden sergi yayınları; çağdaş müzikoloji, *sound art* ve kültürel kuram literatürüyle birlikte değerlendirilmiştir. Kaynak seçimi, kapsayıcı bir literatür dökümü üretme amacı taşımamış; çalışmanın kavramsal sorunsalını derinleştirebilecek metinlerle sınırlandırılmıştır. Öte yandan çalışma, *Útiles Sonoros* enstrümanlarını teknik ayrıntılar üzerinden sınıflandırmak yerine, ses aracılığıyla bilgi ve bellek üreten kavramsal düzenekleri irdeler. Elde edilen bulgular, Orellana'nın üretim bağlamını merkeze alan, yerel bilgi biçimlerine ve bağlamsal özgüllüklere duyarlı bir okuma stratejisi üzerinden yorumlanmıştır. Bu yöntemsel yapı, enstrüman yapımı ve tasarımının sömürge sonrası bağlamlarda ses aracılığıyla bilgi ve bellek üretme potansiyelini, statüko dışı duysal bir perspektiften incelemeye olanak tanır. Bu yöntemsel yönelim doğrultusunda, çalışmanın analitik zeminini oluşturan literatür, belirli kavramsal eksenler etrafında yapılandırılmıştır.

Literatür taraması; Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğini doğrudan ele alan çalışmalar ile bu pratiğin ilişkilendirilebileceği deneysel lutyelik, akustemoloji ve postkolonyal bellek alanlarındaki kuramsal metinlerle sınırlandırılmıştır. İnceleme kapsamında akademik makaleler, kitap bölümleri, sergi katalogları ve sanatçı metinleri değerlendirilmiştir. Kaynaklara erişimde RILM Abstracts of Music Literature, JSTOR, Project MUSE, Leonardo Music Journal ve Organised Sound gibi müzikoloji ve *sound art* odaklı veri tabanları esas alınmış; The New York Times, Americas Society yayınları ile Latin Amerika merkezli üniversite yayınevlerinin katalogları gibi destekleyici kaynaklar kullanılmıştır. Tarama sürecinde İngilizce ve İspanyolca anahtar sözcükler tercih edilmiş; sesi estetik bir nesne tanımıyla ele alan metinler yerine, sesin bilgi, bellek ve toplumsal süreçlerle kurduğu ilişkiye odaklanan çalışmalar öne çıkarılmıştır. İnceleme ağırlıklı olarak 1990–2025 dönemini kapsar. Bununla birlikte Feld'in (1996) akustemoloji kavramsallaştırması, Aharonián'ın (1993) Latin Amerika çağdaş müzik estetiğine ilişkin erken çalışmaları ve Segal'in (2020) Orellana'ya odaklanan çalışmaları, düşünsel sürekliliği izlemek açısından temel başvuru metinleri kabul edilerek değerlendirilmiştir. Bu çerçevede seçilen kaynaklar, çalışmanın ilk tematik eksenini oluşturan deneysel lutyelik tartışmalarının kavramsal zeminini açık biçimde ortaya koyar.

Deneysel lutyelik literatürü, enstrümanı sabit form, standart akort ve tekrarlanabilir repertuar çerçevesinde tanımlayan klasik organolojik yaklaşımları sorgulayan bir yönelim sunar. Bununla birlikte literatürde belirgin bir gerilim dikkat çeker: bazı çalışmalar deneysel lutyeliği salt teknik bir yenilik ya da biçimsel bir sapma; bazıları ise bu pratiği kimi zaman politik, kimi zamansa epistemolojik bir müdahale hattı olarak konumlandırır. Orellana üzerine yapılan analizlerin önemli bir bölümü, enstrümanları özgün tasarım nitelikleriyle tanımlamakla yetinmekte; bu nesnelerin bilgi üretme biçimleriyle kurduğu ilişkiyi sınırlı biçimde tartışmaktadır (Zubieta, 2020, s. 51). Bu metodolojik sınırlılık, enstrüman tasarımının tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk okunmasına yol açmaktadır. Bu tartışma, sesin enstrüman tasarımı aracılığıyla nasıl bir bilgi pratiği hâline geldiğini kavramsallaştırmaya imkân tanıyan kuramsal yaklaşımlara yönelmeyi gerekli kılar.

Akustemolojik yaklaşımlar, sesi estetik bir çıktı, mekânsal, bedensel ve toplumsal ilişkilerle birlikte işleyen bir bilgi pratiği şeklinde değerlendirir ancak literatürde, akustemoloji kavramının çoğu zaman etnografik bağlamlarla sınırlı tutulduğu görülür. Bu perspektifte Orellana'nın *Útiles Sonoros* enstrümantoryumu, sesin maddi ve jestikülatif üretim koşullarını görünür kılan erken ve özgün örnekler arasında yer alır.

Postkolonyal bellek çalışmaları, bilginin hangi duysal ve estetik araçlarla dolaşıma girdiği sorusunu merkeze alır. Orellana'nın müziğini bu bağlamda ele alan sınırlı sayıdaki çalışma, çoğunlukla Guatemala'nın tarihsel travmalarına yapılan göndermelerle yetinmektedir (Privado Catalán, 2010, s. 25; Zubieta, 2020, s. 60). Buna karşın, sesin alışılmış sembolistik değerlerin dışında bir hafıza stratejisinin nasıl işlediğine ilişkin daha derinlemesine çözümlemelerin literatürde eksik olduğu görülmektedir. Özellikle *Humanofonía* gibi kolektif ve yoğun ses dokularına dayanan çalışmaların, tanıklık kavramı ve ifade edilebilirliğin sınırlarıyla kurduğu ilişki yeterince tartışılmamıştır. Bu eksiklik, Orellana'nın sanatsal pratiğinin politik boyutunun çoğu zaman örtük kalmasına ve çalgı tasarımlarıyla kurduğu yakın ilişkinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Oysa Orellana,

kendi söyleminde politik olmayan bir müzik yazmasının mümkün olmadığını açıkça ifade eder ve tasarladığı marimbaları, kişisel ve kolektif bir *requiem* vasfıyla konumlandırır (Zubieta, 2020, s. 56).

Genel literatür üç belirgin eğilim etrafında kümelenmektedir: bunlardan ilki; Orellana'nın üretimini Latin Amerika çağdaş müzik tarihi içinde konumlandıran betimleyici çalışmalar, ikincisi; enstrümanları teknik ve biçimsel özgünlük üzerinden ele alan analizler ve üçüncüsü ise; sesin toplumsal ve kültürel bağlamına işaret eden ancak kuramsal derinliği sınırlı tartışmalardır. Bu eğilimlerin ortak sınırlılığı, *Útiles Sonoros*'un enstrüman tasarımı, ses epistemolojisi ve postkolonyal bellek arasındaki kesişim noktalarını bütüncül biçimde ele almamış olmalarıdır. Mevcut çalışma, bu boşluğu doldurmada bir başlangıç noktası olmayı hedefleyerek, Orellana'nın enstrümanlarını sezgisel ve ilişkisel hafıza düzenekleri şeklinde değerlendirmekte ve literatürde baskın olan estetik ya da biyografik okumaların ötesinde; sesi ve onu üreten enstrümanları, bilgi ve tarih üretiminin etkin bir unsuru olarak yeniden konumlandırmayı amaçlar. Bu değerlendirme, çalışmanın odağını kuramsal tartışmalardan Orellana'nın estetik yöneliminin tarihsel ve pratik oluşum koşullarına doğru kaydırır.

### 3. ORELLANA'NIN ÚTILES SONOROS ENSTRÜMANTORYUMU: ESTETİK, BELLEK VE TASARIM

#### 3.1. Orellana'nın Müzik Pratiği: Estetik Bir Konumlanma

Orellana'nın estetik yönelimi, Guatemala Ulusal Müzik Konservatuarı'nda aldığı akademik eğitimin ardından Latin Amerika çağdaş müzik çevreleriyle kurduğu ilişkiler üzerinden biçimlenmiştir. Bu sürecin belirleyici aşaması, 1967–1968 yılları arasında Buenos Aires'te Instituto Torcuato di Tella bünyesinde faaliyet gösteren CLAEM<sup>3</sup> elektronik müzik laboratuvarında bulunmasıdır (de Gandarias, 2008; El Nuevo Museo, t.y.). Bu ortamda Orellana, serial müzik, deneysel kompozisyon ve erken dönem elektroakustik tekniklerle doğrudan temas kurmuş; Luigi Nono, Bruno Maderna ve Iannis Xenakis gibi bestecilerin estetik tartışmalarının dolaşımında olduğu bu çevre, müziği biçimsel bir düzenlemeden çok düşünsel bir araştırma süreci biçiminde ele almasına zemin hazırlamıştır. Sesin matematiksel örgütlenmesi, zamansal yoğunluklar ve gürültü kavramı bu dönemde bestecilik düşüncesinin temel bileşenleri hâline gelmiştir (Segal, 2020, s. 51).

CLAEM sürecinin ardından Guatemala'ya dönen Orellana, elektronik müzik stüdyolarına ve dijital ses ekipmanlarına erişimin son derece sınırlı olduğu bir bağlamla karşılaşmıştır. Bu durum, elektronik araçlara dayalı üretim modellerinin sürdürülebilirliğini ortadan kaldırmış; besteciye mekanik ve analog temelli kendi ses aygıtlarını geliştirmeye yöneltmiştir. Ses üretimi, bu aşamada doğrudan fiziksel nesne ve malzeme üzerinden düşünölmeye başlanmış; el işçiliği, sezgisel zanaat bilgisi ve maddi direnç, bestecilik pratiğinin merkezine yerleşmiştir (Segal, 2020, s. 16; Infrasonica, 2020, para. 2).

Orellana açısından Guatemala'ya dönüş, çalışmalarında CLAEM'de karşılaştığı modernist çerçevenin doğrudan aktarımından ziyade, bu çerçevenin yerel tarihsel ve kültürel koşullar doğrultusunda dönüştürülmesini beraberinde getirmiştir. Avrupa kökenli modernist teknikler birebir aktarılmamış; bu tekniklerin ardındaki düşünsel motivasyonlar yerel ses dünyasıyla karşılaşarak yeniden işlevlendirilmiştir. Ses üretimi, teknolojik bir ayrıcalık olmaktan çıkarılarak atölye pratiğine yakın, maddi ve bedensel bir üretim hattına taşınmıştır. Bu dönüşüm, Orellana'nın estetik tavrının belirleyici eksenlerinden birini oluşturur ve ilerleyen yıllarda geliştirdiği *Útiles Sonoros* enstrümantoryumunun zeminini hazırlar.

Orellana, bu nesnelere geleneksel anlamda salt birer "enstrüman" gibi tanımlamaktan ziyade; onları sesi açığa çıkaran, yönlendiren ve dönüştüren araçlar olarak konumlandırır ve Batı müzik geleneğinde yerleşik olan enstrüman–icracı–nota üçgenine dayalı üretim modelini yapısal düzeyde sorgular.<sup>4</sup> Ses, önceden belirlenmiş bir notasyon sisteminin yansıması olmaktan çıkar; malzeme, hareket ve mekân arasındaki etkileşimden türeyen bir olgu gibi tanımlanır (Orellana, 2020, s. 34). Bu nedenle müzik, kapalı ve tamamlanmış bir kompozisyon sistemi yerine, icra anında etkinleşen açık uçlu bir deneyim biçiminde kavranır. *Útiles Sonoros*,

<sup>3</sup> CLAEM, dönemin Latin Amerika çağdaş müzik üretimi açısından en etkin merkezlerinden biri kabul edilmekte; Avrupa kökenli modernist yaklaşımların bölgesel bağlamda yoğun biçimde tartışıldığı bir düşünsel ortam sunmaktadır.

<sup>4</sup> Batı'da kapitalizm ekseninde gelişen yapısalıcı düşünce, toplumsal yaşamı akılcı bir düzen içinde yeniden örgütlenme çabasıyla Sanayi Devrimi sonrasında belirgin bir ivme kazanır (Habermas, 1988; Turley, 2001; Weber, 1958). Weber'e göre bu akılcılaştırma girişimlerinin karşılaştığı en dirençli alanlardan biri, ritüel ve inanç temelli yapılardan beslenen müzik pratikleridir. Müziğin bu çerçeveye dâhil edilebilmesi için öncelikle iki temel unsurun hızla normatif yapılara bağlandığı görülür: müzik notasyonu ve çalgılar. Bu standartlaştırma süreci, müziğin denetlenebilir ve aktarılabilir bir düzene yerleştirilmesinde belirleyici rol oynar (Turan, 2024, s. 63-64).

sabit bir repertuar hedeflememesi<sup>5</sup>; her performansta nesnelere sunduğu fiziksel olanaklar doğrultusunda yeniden biçimlenen geçici ses dünyaları ortaya çıkmasına vesile olur.

### Şekil 1

Orellana, *Fantoidea* için notasyon, 2012. Telif: J. Orellana (*Infrasonica*, 2020)

**"FANTOIDEA"**  
JULIO DE 2012

Joaquín Orellana  
(1930)  
Transcripción: José Quisquinyay

**"El Aprendiz de Brujo"** 43 pag. **"Hechizo de Escoba"**

Tubarc	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Citram	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Itemin	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alupetin	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Imbahinas	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Piccar	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-
C.F. C.	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Notasyon, "El Aprendiz de Brujo" ve "Hechizo de Escoba" bölümlerini göstermektedir. Müzikçi Joaquín Orellana'nın (1930) tarafından yazılmış ve José Quisquinyay tarafından transkribe edilmiştir. Müzikçi Orellana'nın müziği, Avrupa avangard akımlarının etkileri ile Guatemala'ya özgü duysal yayılımların bir araya geldiği özgün bir estetik yapı sunar. Konvansiyonel çerçevelerin dışında geliştirilen özgül nota yazım sistemleri, stenografik nitelik taşıyan grafik işaretlemeler (bkz. Şekil 1), yeni ses nesnelere ve enstrümanlar, süresiz ve raslamsal ritmik örgütlenmeler ile poliritmik yapılar bu müzikal dilin temel bileşenleri arasında yer alır. Bunun yanı sıra elektroakustik düşünce, fonemler ve sözlü müziksel ifade biçimleri de inşa sürecine dâhil edilir (*Infrasonica*, 2020; Orellana, 1983, s. 24; Privado Catalán, 2010, s. 48).

Bu maddi yaklaşım, Orellana'nın icra anlayışında da belirleyici bir rol üstlenir. Enstrümanlarında icra, sesi ileten ikincil bir süreçten ziyade, ses üretiminin kurucu bileşenidir. Jestikülatif eylemler, vurma, sürtme, itme, çekme ya da sallama gibi hareketler aracılığıyla icra tekniğinin sınırlarını aşar ve kompozisyonun yapısal öğelerinden biri niteliği kazanır. Salt konvansiyonel bir notasyon yapısının bulunmaması, icracının karar alma zeminini genişletir ve sesin oluşum sürecine doğrudan müdahil olmasını gerektirir. Bu nedenle her performans, önceden tanımlanmış bir yapının tekrarı yerine, ses nesnesinin sunduğu fiziksel olanakların her defasında yeniden keşfedildiği tekil ve geçici bir olay gibi gerçekleşir. Orellana'nın müziği, Avrupa avangard akımlarının etkileri ile Guatemala'ya özgü duysal yayılımların bir araya geldiği özgün bir estetik yapı sunar. Konvansiyonel çerçevelerin dışında geliştirilen özgül nota yazım sistemleri, stenografik nitelik taşıyan grafik işaretlemeler (bkz. Şekil 1), yeni ses nesnelere ve enstrümanlar, süresiz ve raslamsal ritmik örgütlenmeler ile poliritmik yapılar bu müzikal dilin temel bileşenleri arasında yer alır. Bunun yanı sıra elektroakustik düşünce, fonemler ve sözlü müziksel ifade biçimleri de inşa sürecine dâhil edilir (*Infrasonica*, 2020; Orellana, 1983, s. 24; Privado Catalán, 2010, s. 48).

Orellana'nın *Paisajes Sonoros* başlığı altında sürdürdüğü üretim sürecinin ilk yapıtı olan *Fantoidea*, Temmuz 2012'de tamamlanmış ve kavramsal çerçevesini açık biçimde ortaya koyan temel çalışmalardan biridir. Yapıtı, tekil bir kompozisyon olmaktan çok, Orellana'nın yarım yüzyılı aşan ses araştırmalarının, deneysel lutiyelelik pratiğinin ve mekân temelli düşüncesinin yoğunlaştığı bir düğüm noktası niteliği taşır.

*Fantoidea*'nın icrasında müzisyenler, ahşap, tel, metal, bambu ve organik malzemelerden üretilmiş, birbirine sabitlenmiş heykelsi ses nesnelere arkasında konumlanır. Bu düzenleme, ses üretimini bireysel çalgı eyleminden çıkararak kolektif ve mekânsal bir olaya dönüştürür. Şefin yönlendirici jestleriyle devreye giren çan gruplarının ürettiği metalik titreşimler, belirli bir kaynaktan yayılan sesler gibi algılanmaz; mekânın tamamına

<sup>5</sup> Bellek çalışmaları sahasında Taylor'ın geliştirdiği arşiv ve repertuar ayrımı, Orellana'nın üretimini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Taylor, arşivi kalıcı, yazılı ve maddi kayıtlar üzerinden tanımlar; repertuarı ise jestikülatif, ses, hareket ve performans yoluyla aktarılan geçici bilgi biçimleriyle ilişkilendirir. Repertuar, sabitlenemez ve her icrada yeniden kurulur (Taylor, 2003).

dağılan çevresel bir ses kümesi oluşturur. Bu yönüyle *Fantoidea*; dinleyiciyi, tınların, titreşimlerin oluşturduğu yoğun bir işitsel çevrenin içine yerleştirir. Eserde Guatemala'nın yerel müzik mirasıyla kurulan ilişki, doğrudan betimleme üzerinden değil, maddi ve akustik dönüşüm yoluyla gerçekleşir. Sahnenin merkezine yerleştirilen çift marimba, folklorik bir referans biçiminde sabitlenmez; Orellana'nın ses nesnelileriyle birlikte, çözülmüş ve yeniden örgütlenmiş bir ses örgüsünün parçası hâline gelir. Bestecinin kendi sesinin bu yapıya eşlik etmesi, müzikal özneyi ayrıcalıklı bir konuma taşımak yerine, kolektif ses dokusu içinde eriten bir işlev üstlenir. Dolayısıyla *Fantoidea*, Orellana'nın Kolomb öncesi ve sömürge dışı estetiklere yönelik uzun soluklu araştırmalarını, simgesel bir tarih anlatısına başvurmadan mekânsal ve duyusal bir *soundscape* içinde yeniden kurma yönündeki çabasını açığa çıkarır. Yapıt, Guatemala'nın tarihsel ve kültürel deneyimini betimlemekten çok, bu deneyimin bıraktığı izleri işitsel düzlemde duyumsatır. Böylece *Fantoidea*, Orellana'nın *Útiles Sonoros* enstrümantoryumunu postkolonyal bellekle ilişkilenen bir ses aurası içinde somutlaştıran belirleyici bir örnek hâline gelir (Infrasonica, para. 1-3).

*Útiles Sonoros*'un sahnedeki varlığı, işitsel alımlamayı görsel farkındalıkla birlikte kurar. Heykelsi nitelikler taşıyan bu nesnelere, sesi soyut bir olgu olmaktan uzaklaştırarak maddi ve mekânsal bir gerçeklik şeklinde algılanmasını mümkün kılar. Kurumsal bağlamlarda heykel kategorisi içinde sınıflandırılırsalar da, Orellana'nın pratiğinde bu nesnelere icra ve algı süreçleriyle etkinleşen varlıklar hâline gelir ve bütüncül bir eylem alanı üretir (Americas Society, 2021, para. 2).

Bu çerçevede *Útiles Sonoros*, müziği estetik sınırları içinde tanımlanan bir üretim pratiğinin ötesine taşır. Ses, hareket, madde ve çevre arasındaki ilişkilerle kurulan bu açık yapı, müziği temsil eden bir araç sınırlarının dışına taşır; bilginin ve edimin hangi yollarla dolaşıma girebileceğini sorgulayan bir düşünme hattı açar.

### 3.2. Postkolonyal Bellek Bağlamında *Útiles Sonoros*

Postkolonyal bellek çalışmaları, sömürge sonrası toplumlarda bilginin hangi estetik, duyusal ve maddi araçlar üzerinden üretildiği sorusunu merkezine alır. Arşiv ve nota sistemi gibi kurumsallaşmış ifade biçimleri, çoğu durumda sömürgeci epistemolojilerin taşıyıcısı olarak işlev görmüş; yerleşik bilgi biçimlerini, bedensel deneyimleri ve sözlü kültürleri görünmez kılmıştır. Bu kurumsal düzenekler içinde bellek, kalıcı belgeler ve alışılmış anlatılar üzerinden tanımlanmış; bu çerçevenin dışında kalan edimler dolaşım hattının dışında bırakılmıştır (Turan, 2026, s. 2).

Orellana'nın geliştirdiği *Útiles Sonoros*, müziği kurumsallaşmış anlatım mantığının dışına taşıyarak bilgi ve deneyimin farklı biçimlerde üretilebildiği bir kulvar açar; Latin Amerika'da sesin toplumsal bellekle kurduğu ilişkiyi irdeleyen kuramsal yaklaşımlarla doğrudan temas kurar. Aharonián (1993, s. 72), Latin Amerika elektroakustik müziğinin ayırt edici eğilimlerinden biri vasfıyla sadeliği öne çıkarırken, zaman algısı, a-söylemsel yapılar, ifade blokları, tekrar, şiddet, sessizlik, ilkelin varlığı ve sınırların yıkılmasını bu çerçeve içinde değerlendirir. Bu sadelik, dilsel araçlarla sınırlı olmayan; sınırlı teknolojik olanaklar ve "yoksul" estetikler üzerinden gelişen teknik yaklaşımlarla ilişkilidir (de Gandarias, 2008, s. 17).

Bu kuramsal çerçeve, Guatemala'nın tarihsel bağlamında daha somut bir anlam kazanır. 1960–1996 yılları arasında süren iç savaş, siyasal ve toplumsal yapılarla birlikte hafızanın dolaşım biçimlerini de dönüştürmüştür. Devlet destekli şiddet, zorla kaybetmeler ve sistematik baskı politikaları, kamusal anlatılar ile bireysel ve topluluk temelli edimler arasında derin bir kopukluk yaratmıştır. Resmî tarih söylemi, yaşanan travmaları uzun süre görünmez kılmış; yerli toplulukların ve alt sınıfların süreçleri yazılı arşivlerin dışında bırakılmıştır. Bu koşullar altında bellek, doğrudan anlatıdan çok dolaylı, örtük ve parçalı ifade biçimleri aracılığıyla varlık kazanabilmiştir (Privado Catalán, 2010, s. 25).

Orellana'nın müzikal pratiği bu tarihsel bağlam içinde biçimlenmiş ve ses üretimini anlatıya dayalı bir yapı yerine bir tanıklık eşiği düzleminde konumlandırmıştır. Alışılmadık tınlar, ses örgüleri, ani yoğunlaşmalar, üst üste binen frekans kümeleri ve beklenmedik sessel kırılmalar, doğrusal süreklilik fikrini bilinçli biçimde bozar. Bu yapı, Guatemala'nın toplumsal hafızasında yer eden belirsizlik, kesinti ve güvensizlik hâllerine duysal bir karşılık üretir. Ses, geçmişini temsil eden bir dile dönüşmekten ziyade; geçmişle kurulan gerilimli bir temas biçiminde işlev görür. Bunun belirgin örneklerinden biri olan *Humanofonía* dizisi, Orellana'nın "sonoro social" kavramını somutlaştırır (Americas Society, 2021, para. 5). Burada insan sesi, vurmaları *Útiles Sonoros* enstrümanları ve yoğun ses kümeleri birlikte kullanılır. Yerli dillerin fonemleri, çığlık benzeri vokal jestler ve kolektif ses akışları, düzenli bir müzikal yapı kurmaktan özellikle kaçınır. Ortaya çıkan ses manzarası, ritmik belirsizlikler ve titreşim aurası üzerinden ilerler; bireysel sesler kolektif bir yoğunluk içinde eriyerek ayırt edilebilirliğini yitirir (Flatto, 2020, s. 17; Fonseca-Wollheim, 2021, para. 3; Zubieta, 2020, s. 59). Bu durum,

savaş sonrası toplumlarda bireysel tanıklıkların kolektif travma içinde silikleşmesine işaret eden güçlü bir işitsel metafor üretir. *Humanofonía*'da müzik, tanıklık eden bir özne sunmaz; tanıklığın imkânsızlaştığı koşulları duysal düzlemde alımlanır hâle getirir. Orellana'nın ses anlayışında bellek, kronolojik bir anlatı niteliği taşımaz; geri dönüşler, boşluklar ve sessel kopuşlar üzerinden şekillenen edimsel bir düzlemde kavranır ve tarihsel travmayı betimlemekten çok, travmanın yarattığı süreksizliği ile ifade edilemezliği duyumsanabilir kılar.

Bu yönüyle Orellana'nın üretimi, Guatemala'nın yakın tarihine ilişkin alternatif bir sessel bellek hattı açar ve toplumsal hafızanın yazılı anlatıların ötesinde, edimsel ve sezgisel biçimlerde var olabileceğini tanıtlar. Bu sessel bellek anlayışı, Batı müzik tarihinin süreklilik, ilerleme ve evrensellik iddialarını dolaylı biçimde askıya alan bir estetik konumlanışı da beraberinde getirir (Fonseca-Wollheim, 2021, para. 2). *Útiles Sonoros*, klasik enstrüman soy kütüklerine eklemlenmediği gibi tarihsel bir çizginin doğal devamı olma iddiası da taşımaz. Yerel malzeme bilgisi, zanaat geleneği ve jestikülatif icra üzerinden şekillenen bu ses nesnelere, müziği kapalı bir bilgi kalıbı olmaktan çıkararak dinleme, temas, titreşim ve mekân aracılığıyla edinilen ilişkiyel bir sürece dönüştürür.

Modernist tekniklerin Orellana'nın pratiğindeki rolü, doğrudan bir aktarım ilişkisi içinde değerlendirilmemelidir. CLAEM yılları sırasında temas ettiği seriyel müzik, deneysel kompozisyon ve elektroakustik düşünce, Guatemala bağlamında yeniden işlevlendirilmiş; yerel ses dünyasıyla karşılaşma sürecinde biçim değiştirerek özgül bir ifade alanına kavuşmuştur. Bu açıdan modernizm, ilerlemeci bir estetik programdan ziyade mevcut ses gerçekliğini çözümlenmeye ve yeniden düşünmeye olanak tanıyan eleştirel bir araç niteliği kazanır (Zubieta, 2020, s. 54). Ortaya çıkan estetik dil, ne yerel folklor anlayışına ne de Avrupa merkezli modernizme indirgenebilir. Aharonián'ın da belirttiği gibi, Orellana'nın eserlerinde söylemsel olmayan bir yapısal kavrayış öne çıkar; yinelenen hücrelerden oluşan dokusal bloklar hâlinde çözümlenen atmosferler ardışık biçimde belirir ve geleneksel dinleme anlayışının varsaydığı süreklilik algısı askıya alınır (Privado Catalán, 2010, s. 49).

Sesin yazılı arşivlenmeye dirençli doğası, Orellana'nın pratiğinde belirleyici bir önem kazanır. Performans anı, belleğin asli taşıyıcısı hâline gelir; kalıcı anıtlar ve sabit anlatılar yerine her icrada yeniden kurulan, geçici ve durumsal bir hatırlama pratiği önerilir. Bellek, korunması gereken sabit bir nesne yerine, sürekli yeniden müzakere edilen dinamik bir süreç şeklinde kabul edilir (de Gandarias, 2008). Bununla birlikte *Útiles Sonoros*, sömürge sonrası toplumlarda bilginin nasıl üretildiği ve hangi duysal kanalların meşru kabul edildiği sorularını gündeme taşır. Orellana'nın pratiği, sesi estetik ve politik bir araç gibi konumlandırarak postkolonyal belleğin betimleme dışı, süreçsel ve ilişkiyel boyutlarını görünür kılar.

### 3.3. Orellana'nın Enstrüman Tasarım Pratiği

Orellana'nın enstrüman anlayışı, Batı müzik geleneğinde yerleşik olan standartlaşmış çalgı kavramıyla bilinçli ve eleştirel bir mesafe kurar. Bestecinin *Útiles Sonoros* adını verdiği ses nesnelere, önceden tanımlanmış akort sistemlerine, sabit perde düzenlerine, kurumsallaşmış icra tekniklerine ve bunlara eşlik eden notasyon sistemlerine dayanan araçlar anlayışının dışında geliştirilmiştir (Fonseca-Wollheim, 2021, para. 1). Bu nesnelere, klasik repertuarın aktarımını hedefleyen çalgılar anlayışının dışına çıkarak, sesin maddi ve mekânsal koşullar altında nasıl ortaya çıktığını araştırmaya yönelik düzenekler işlevi üstlenir. Bu çerçevede enstrüman, ustalık gösteriminin merkezinde bulunan kapalı bir aygıt olmaktan çıkar; ses üretiminin sınırları, dönüştürüldüğü ve yeniden düşünüldüğü bir araştırma zeminine dönüşür (Americas Society, 2021, para. 2).

Orellana'nın enstrüman yaklaşımı, enstrümanı atölye aşamasında tamamlanmış ve değişmez bir nesne şeklinde ele almak yerine, dönüşüme açık bir süreç anlayışı üzerine kuruludur; buna koşut geliştirdiği ses nesnelere büyük bir bölümü tekil ya da normatif bir icra biçimini varsaymaz. İcracı, nesnenin fiziksel yapısı, malzeme direnci ve akustik tepkileri doğrultusunda sesle doğrudan bir ilişki kurar. Bu etkileşim, kompozisyonun belirleyici unsurlarını önceden tanımlanmış bir yapının dışına taşır ve müzikal formun önemli bir bölümünü icra sırasında ortaya çıkan ilişkiler belirler (Privado Catalán, 2010, s. 36). Orellana'nın pratiğinde bestecinin rolü, icra edilecek sesleri ayrıntılı biçimde belirlemekten çok, sesin ortaya çıkabileceği koşulları kurmakla ilişkilidir.

Bu yeniden tanımlama, kurumsal müzik bilgisinin sınırlarını da sorgular. Kurumsal otoriteler üzerinden tanımlanan müzikal yetkinlik, *Útiles Sonoros* bağlamında merkezî önemini yitirir. Ses üretimi, sezgisellik, dinleme ve malzemeyle kurulan doğrudan ilişki üzerinden erişilebilir bir sürece dönüşür (de Gandarias, 2008, s. 24; Privado Catalán, 2010, s. 12-14; Segal, 2020, s. 48). Dolayısıyla bu gibi yönelimler, müziği merkezî bir uzmanlık gibi tanımlayan hiyerarşileri zayıflatır ve bilişsel işlevi daha yatay bir düzleme taşır. Aynı şekilde Orellana'nın enstrüman pratiği, enstrümanı salt ses üreten bir araç olmaktan çıkararak estetik, epistemolojik

ve politik bir işleyle yükler; sesin nasıl üretildiği sorusunu, bu üretimin kimler tarafından ve hangi bilgi biçimleri aracılığıyla gerçekleştiği sorularıyla birlikte düşünmeye açar (Turan, 2026).

Orellana'nın enstrüman tasarım sürecinde malzemenin akustik tepkisi, biçimsel kararların çıkış noktasını oluşturur. Ses üretimi, soyut bir tını idealine yönelmez; malzemenin titreşim kapasitesi, yoğunluğu, elastikiyeti ve yüzey özellikleri sezgisellik üzerinden şekillenir. Dolayısıyla, tınıyı önceden belirlenmiş bir hedef olmaktan çıkarak maddi gerçekliğin işlevsel bir sonucu hâline getirir (Fonseca-Wollheim, 2021, para. 3-4). Ses, enstrümana sonradan eklenen bir nitelik yerine, malzemenin fiziksel davranışından türeyen bir olgu şeklinde düşünülür. Duysal sonuçlar, malzemenin sunduğu sınırlar içinde gelişir ve bu sınırlar tasarımın yaratıcı potansiyelini belirler. Orellana'nın enstrüman tasarımlarının her biri farklı bir işlev görür.

Bu enstrümanların erken ve belirleyici örneklerinden birisi olan *Sonarimba* (1972), Guatemala'nın merkezî müzik miraslarından biri olan marimbaya doğrudan bir göndermede bulunur. Kolonyal dönem boyunca yerli ve Afrika kökenli toplulukların kültürel belleğinde önemli bir yere sahip olan marimba, Orellana'nın pratiğinde folklorik bir göndergeye indirgenmez. Bu yaklaşımda askıda titreşen plakalar, rezonatörler ve vurma eylemi gibi temel fiziksel ilkeler ayrıştırılır; ardından "ses molekülü" adı verilen en küçük akustik birimler düzeyine indirgenir. Bestecinin yapı-sökümsel bir yaklaşımla "Guatemala marimbasının dağıtılması" biçiminde adlandırdığı bu süreç, maddi ve işitsel düzeylerde gerçekleşen bir çözülmeye işaret eder; marimbayı geçmişe ait sabit bir simge konumundan uzaklaştırarak çağdaş bir ses araştırmasının çıkış noktasına taşır (Zubieta, 2020, s. 58). Hormigo ağacından üretilen *Sonarimba*'da ahşap plakaların dizilimi ile rezonatörler arasındaki ilişki, sesin yönelimini ve sürekliliğini belirler. Rezonansın uzaması ya da sönümlenmesi, elektronik işleme başvurulmaksızın, icracının jestikülatif müdahalesi ile nesnenin maddi özellikleri arasındaki etkileşimden doğar. Bu yapı, yoğun ve katmanlı bir ses örgüsünün bütünüyle akustik yollarla kurulmasını mümkün kılar ve Orellana'nın enstrüman tasarımını elektroakustik düşünceyle temas eden fakat ondan bağımsız bir estetik zemine yerleştirir (de Gandarias, 2008; Privado Catalán, 2010; Zubieta, 2020).

Orellana'nın enstrümantoryumunda mekân, standartlaştırılmış bir akustik ortam varsayımını aşan bir yaklaşımla ele alınır; ses üretiminin pasif bir arka planı yerine, süreci belirleyen kurucu bir bileşen niteliği kazanır. Açık mekanlar, yankılı salonlar ya da öngörülmeyen akustik koşullar, ses nesnelere davranışını doğrudan etkileyerek icra sürecinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir (Privado Catalán, 2010, s. 13) ve Batı müziğinin konvansiyonel konser geleneğinde baskın olan kontrollü akustik idealine eleştirel bir mesafe açar. Mekâna özgü düzensizlikler, yansımalar ve akustik belirsizlikler bastırılması gereken sorunlar yerine, sesin karakterini biçimlendiren üretken etmenler şeklinde değerlendirilir. Bu doğrultuda performans, soyut ve evrensel bir dinleme olanağı sunmak yerine, belirli bir yerle ve bağlamla ilişkili, tekil bir olay niteliği kazanır.

Benzer bir yeniden konumlandırma, Orellana'nın enstrüman tasarımlarında müzikal hiyerarşiler içinde geri planda kalan duysal öğelerin ses üretiminin temel bileşenleri hâline getirilmesiyle ortaya çıkar. Düzensiz titreşimler, üst üste binen frekans kümeleri ve alışıldık kalıpların dışına taşan ritmik örgütlenmeler, *Útiles Sonoros* kapsamında bilinçli biçimde öne çıkarılan tını özellikleri arasında yer alır (Meza-Sandoval, 2018, s. 5). Bu tür ses düzenlemeleri, Batı klasik müzik geleneğinde öne çıkan netlik ve denge anlayışını askıya alarak dinleyiciyi katmanlı ve değişken bir duysal çevreye yönlendirir. Ortaya çıkan süreç, çözümlenici bir dinleme tutumundan çok, sesin fiziksel ve duygusal etkilerine açık bir algı düzlemi üretir. Gürültü ve yoğunluk üzerinden kurulan bu estetik yönelim, Guatemala'nın tarihsel ve toplumsal hafızasına dolaylı biçimde temas eder; süreksizlik ve gerilim, işitsel düzlemde müzikal yapının belirleyici unsurları hâline gelir.

Bu bütünlüklü estetik yönelim, Orellana'nın enstrüman çalışmalarını teknik yenilik üretimine indirgenen bir çerçevenin dışına taşır ve belirgin estetik, politik sonuçlar üretir. Kurumsal müzik eğitimi, nota merkezli epistemik işleyiş ve standartlaştırılmış enstrümanların ayrıcalıklı konumu eleştirel bir sorgulamaya tabi tutulur; ses üretimi ise yerel malzeme bilgisi ve bedensel deneyim üzerinden erişilebilir bir pratik doğrultusunda şekillenir. Orellana'nın enstrümanları, sabit ve tekrara dayalı bir repertuar kurmak yerine, her icrada yeniden oluşan özgül ses dünyalarını ortaya çıkarır. Böylelikle müzik, kalıcı ve kapalı bir eser fikrinden uzaklaşarak, belirlenmemiş, raslamsal, anlık duysal deneyime dayalı bir "açık yapıt" hattı içinde konumlanır (Eco, 2000).

### 3.4. *Útiles Sonoros*'un Organolojik Analizi

Orellana'nın geliştirdiği *Útiles Sonoros*, klasik organoloji sınıflamalarını (örn. Hornbostel-Sachs) zorlayan, ancak bu çerçeve içinde okunabilir olan özgün çalgı yapılarıdır. Bu çalgılar, salt ses üretimine yönelik araçlar biçiminde tasarlanmakla sınırlı kalmaz dahası; jesti, mekânı ve toplumsal hafızayı kapsayan bütüncül sistemler şeklinde kurgulanır. Orellana'nın yaklaşımında çalgılar, işitsel bir sonuçtan önce icracının jestikülatif

hareketinden türeyen düşünsel yapılardır. Bu nedenle *Útiles Sonoros*, klasik çalgı yapım geleneğiyle bağı koparmaz; bu geleneği farklı bir kavramsal ekseninde yeniden konumlandırır.

Bu yeniden konumlandırma, çalgının biçimlenme mantığında da belirginleşir. *Útiles Sonoros*'un formu, estetik ideallerden çok jestikülatif hareket, malzeme direnci ve ortaya çıkan akustik davranış doğrultusunda belirlenir. Bir lutiye perspektifinden bakıldığında Orellana'nın pratiği, "ideal ses" arayışından ziyade "tını ideali" ve "işlevsel ses yapısı" kurmaya yönelir. Sabit akortlu ve tekrarlanabilir modeller yerine, icra sırasında etkinleşen değişken ses örgüleri hedeflenir. Bu tür eğilimler, çalgı yapımını biçimsel mükemmellik ölçütleriyle tanımlamak yerine davranışsal tutarlılık üzerinden düşünmeye yöneltir ve lutiye pratiği açısından sonuç merkezli bir zanaat anlayışından süreç odaklı bir yapım düşüncesine geçişi ifade eder.

Bu süreç odaklı yaklaşım, Orellana'nın enstrümanlarını Latin Amerika'ya özgü üretim kültürleriyle ilişkilendirir ve bu yönelim, sanatçının enstrüman yapımında kullandığı malzemelerde daha açık biçimde görülür. Hazır nesnelere, ahşap, metal, bambu ve plastik gibi öğeler, estetik tercihlerden çok yerel çevre koşulları ve zanaat bilgisiyle kurulan bilinçli ilişkilere dayanır. Bu anlamda *Útiles Sonoros*, özellikle Brezilya'da yaygın olan *gambiarra* kültürüyle birlikte okunabilir. Geçici, yaratıcı ve duruma özgü çözüm üretme pratiği vasfıyla *gambiarra*, yerel malzeme ve bilgi sistemlerine dayalı bir teknoloji eleştirisini de içerir. Obici'nin (2014, s. 82; 2017, s. 87) geliştirdiği *gambioluthieria* (gambiarra+luthieria) kavramı, bu yaklaşımı kültürel, politik ve estetik bir müdahale biçimi olarak tanımlar. Orellana'nın *Útiles Sonoros*'u, bu çerçevede, standartlaştırılmış çalgı teknolojilerine karşı yerel ve durumsal bir alternatif üretir (Turan, 2026).

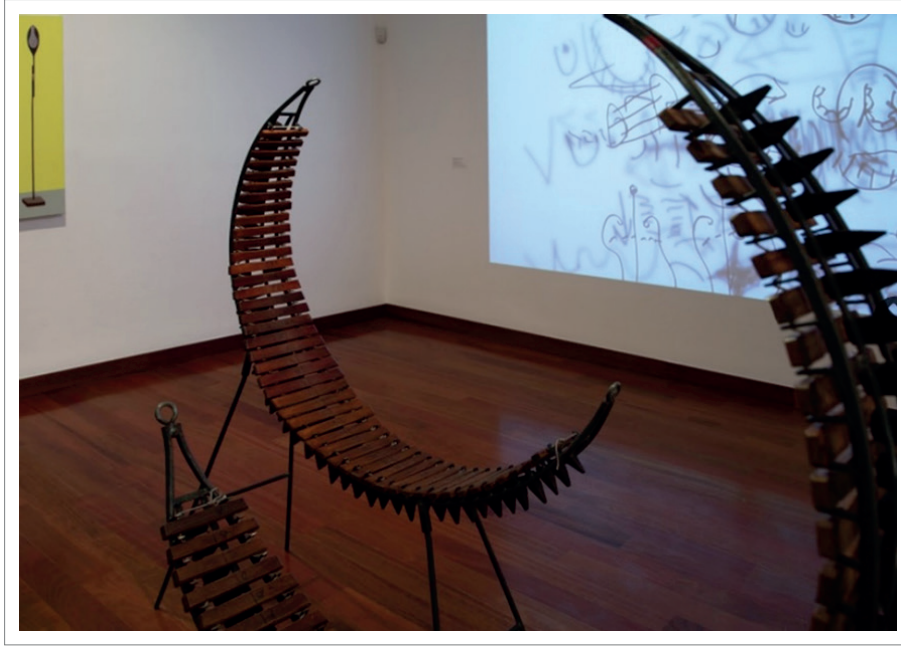
Bu üretim biçiminin tarihsel arka planı, Latin Amerika'daki siyasal koşullarla yakından ilişkilidir. 1960–1980 yılları arasında bölgede hüküm süren askerî diktatörlükler, sanat üretiminin yönünü belirgin biçimde etkilemiştir. Sansür ve gözetim koşulları altında sanatçılar, doğrudan söylem yerine sesin dolaylı ve örtük ifade potansiyellerine yönelmiştir.<sup>6</sup> Bu tarihsel ve politik bağlam, katılımcı sanat anlayışıyla da kesişir. 1960'lardan itibaren Brezilya'da Hélio Oiticica'nın *Nova Objetividade Brasileira* çerçevesinde geliştirdiği yaklaşım, sanat nesnesini pasif bir yapıdan çıkararak izleyicinin katılımıyla etkinleşen bir eylem alanı olarak tanımlar (Oiticica, 1967). Bu doğrultuda *bricolage*, *do it yourself* ve *gambioluthieria* gibi üretim biçimleri, normatif estetik sistemlere yöneltilen eleştirel müdahaleler niteliği kazanır.

Bu katılımcı ve eleştirel üretim anlayışı, izleyiciyle kurulan ilişkinin ötesine taşarak ses üreten nesnenin tasarımına ve yapım estetiğine yansır; Orellana'nın marimba kökenli çalgıları bu noktada, tarihsel ve politik bağlam ile müziksel araç arasında kurulan sürekliliğin somut ifadesi biçiminde belirginleşir. Orellana'nın marimba tabanlı enstrümanları, yapısal ve kavramsal açıdan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir ve *Útiles Sonoros* koleksiyonu içinde en belirleyici çalışmaları oluşturur. *Imbaluna* ve *Sinusoido*, marimba ailesine ait bilgi birikiminin dönüştürülmüş bir uygulamasıdır.

<sup>6</sup> Bu çerçevede özellikle Brezilya'da Tropicália hareketi önemli bir örnek sunar. Caetano Veloso ve Gilberto Gil'in müziği, Batı popüler müziği ile yerel gelenekleri eklektik biçimde bir araya getirirken, estetik bir ironi ve politik bir direnç hattını da açmıştır (Caccuri, 2019). Benzer biçimde Walter Smetak'ın atölye temelli çalışmaları, müzik eğitiminin ötesine geçerek baskı koşulları altında yaratıcı düşünce üretimi için bir zemin oluşturmuş; *gambioluthieria* yaklaşımı somut bir direnç stratejisine dönüşmüştür (Obici, 2014, s. 78).

## Şekil 2

Orellana, *The Imbaluna*, 1984. Hormigo ağacı ve metal aksam. Fotoğraf: A. Perrelli (Americas Society, 2021)



*Imbaluna*'da ahşap çubukların seçiminde geleneksel marimba yapımında kullanılan yoğunluk ve lif yönü ölçütleri korunur. Bununla birlikte çubukların doğrusal dizilimden çıkarılıp kavisli bir formda yerleştirilmesi, rezonansın yönünü değiştirir. Bu durum, sesin tekil bir eksene odaklanmasını engeller ve mekânsal yayılımı artırır. Yapım sürecinde taşıyıcı metal iskelet, çubukların titreşimini sınırlamayacak biçimde tasarlanır. *Imbaluna*, yeniden üretilebilirlik açısından marimba yapımında usta bir lutiye için oldukça kolaydır ancak çalgının jest-temelli formu nedeniyle ölçülerin sabitlenmesi yerine icracıya göre yeniden ayarlanması gerekir. Marimba kökenli yapılar, Orellana'nın yapım estetiğinin merkezinde yer alır.

*Imbaluna*, 173 × 130 × 40 cm ölçülerinde, hormigo<sup>7</sup> ahşap ton barları geleneksel marimba yoğunluk ölçütlerine göre seçildiği, ancak doğrusal dizilimin terk edildiği bir yapıdır (bkz. Şekil 2). Çubukların kavisli yerleşimi, rezonansı tek bir eksenden çıkararak mekânsal bir yayılıma yönlendirir. Taşıyıcı metal yapı, titreşimi baskılamayacak biçimde tasarlanır. Bu çalgının yeniden üretimi mümkündür; ölçülerin sabitlenmesi yerine icracının kol hareketine göre ayarlanması gerekir (Segal, 2020, s. 18).

<sup>7</sup> Hormigo ağacı (*Platymiscium* spp.), Granadillo ve Macacauba adlarıyla da bilinir; Orta Amerika'da yaygın biçimde "şarkı söyleyen ağaç" adıyla anılır. Brezilya Gül Ağacı'nın (Brazilian Rosewood) ihracatına getirilen yasak sonrasında, yaklaşık son yirmi beş yıldır gül ağacına güvenilir bir alternatif niteliği kazanmıştır. Estetik açıdan son derece etkileyici bir ağaç olan Granadillo'da kahverengi tonlar temel zemini oluşturur. Görselliği, işlenme kolaylığı ve yüzey pürüzsüzlüğü, onu marimba ve gitar yapımcıları ve mobilya ustaları için tercih edilen bir malzeme hâline getirmiştir (RareWoods, t.y.).

## Şekil 3

Orellana, *The Sinusoido* (Orellana, t.y.).



*Sinusoido*, 182 × 121 × 55 cm boyutlarında, ton barların ölçümleri arasındaki mikro farklılıklar nedeniyle standart akort tablolarına dayanan bir yapım mantığını dışlar (bkz. Şekil 3). Lutiye açısından bu durum, frekans doğruluğunu merkezine koyan bir yaklaşım yerine spektral çeşitliliği önceleleyen bir üretim anlayışını gerektirir. Çubuklar, mutlak perde hedefleri doğrultusunda değil, komşu titreşimlerin karşılıklı etkileşimi gözetilerek ayarlanır (Segal, 2020, s. 14).

Bu tasarım, çalgının yeniden üretilmesini teknik açıdan mümkün kılar; buna karşılık her yeni *Sinusoido*, kaçınılmaz biçimde kendine özgü bir tını kimliği geliştirir. Diğer yandan Orellana, tasarladığı enstrümanların yeniden üretimleri için kültür bakanlığı ile bir anlaşma yapıldığını aktarır (2015, s. 356).

*Circumar*, *Cirlum* ve *Ululante*, aynı yapısal ilkenin farklı malzemeler üzerinden uygulanması bakımından lutiye pratiği açısından öğretici örnekler sunar (bkz. Şekil 4). *Circumar*, 54.5 × 69 × 69 cm boyutlarındadır. Enstrümanın ahşap çubuklarındaki askı noktaları, titreşim düğümleri dikkate alınarak belirlenir. *Cirlum*, 76.2 × 86.4 × 86.4 cm boyutlarındadır. Enstrümanda metal çubukların kesiti ve alaşım özellikleri, sesin süresi ve yayılımı üzerinde doğrudan belirleyici olur.

#### Şekil 4

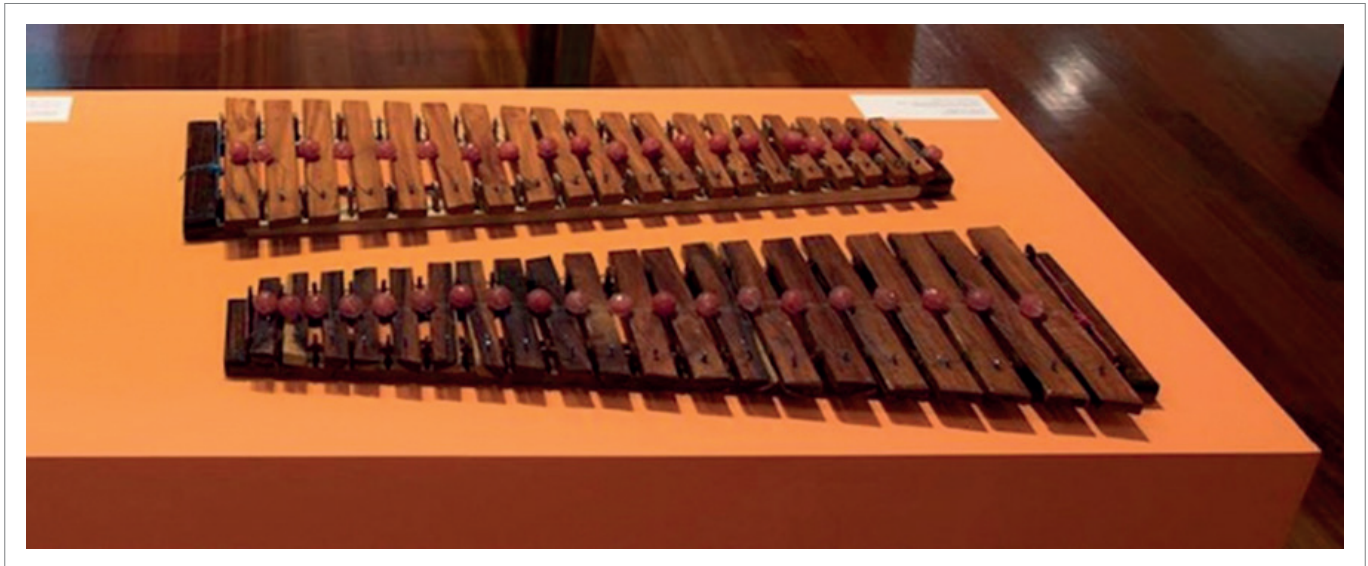
Orellana'nın tasarımları, sağdan sola: *The Cirlum Pequeño*, 1985. Alüminyum ve ağaç, *The Circumar*, 1984. Hormigo ağacı, *The Ululante Pequeño*, 1975. Bambu ve ağaç. Fotoğraf: A. Perrelli (Americas Society, 2021)



*Ululante* ise 43 × 67 × 67 cm boyutlarındadır ve kullanılan bambuların doğal düğüm yapısı, akort sürecinin temel referansını oluşturur. Öte yandan üretim açısından bu üç çalgıda kullanılan malzemelerin doğal değişkenliği, standartlaşmayı sınırlar ve her üretimi tekil kılar. *Circumar*, *Cirlum* ve *Ululante*, bu yönleriyle lutiye pratiğinde malzeme bilgisinin ve malzemeyle kurulan ilişkinin belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koyar (Flatto, 2020, s. 21).

#### Şekil 5

Orellana, *The Onda-im*, 1976. Hormigo ağacı. Fotoğraf: A. Perrelli (Americas Society, 2021)



Rezonatörsüz ve hareketle etkinleşen enstrümanlar arasında yer bulan ve 26 × 55 × 4 cm ölçülerine sahip olan *Onda-im*, alışılmış rezonans kavramını bilinçli biçimde askıya alan özgün bir yapı sunar (bkz. Şekil 5). Bu enstrümanda ayrı bir rezonatör bulunmaz; ses, sallama hareketiyle çubuklar ve tokmaklar arasında kurulan eşzamanlı etkileşimden doğar. Yapım sürecinde belirleyici olan temel parametreler, tokmakların ağırlığı ve asılı kalma mesafesidir. Bu değişkenlerde meydana gelen küçük farklılıklar, çalgının akustik davranışını bütünüyle dönüştürür. Üretilen her *Onda-im*, teknik açıdan farklı bir akustik tepki üretir; bu durum, Orellana'nın

çalgıyı sabit ve kapalı bir nesne yerine, davranışı koşullara bağlı biçimde değişen açık bir sistem anlayışıyla kavradığını açık biçimde gösterir (de Gandarias, 2008).

Ortalama 25 × 21 × 43 cm ölçülerine sahip *Resolam*, endüstriyel bir "hazır nesne"nin akustik bir gövdeye dönüştürülmesi bakımından Orellana'nın en dikkat çekici enstrümanları arasında yer alır (bkz. Şekil 6). Enstrümanın ses karakteri, metal kabın hacmi ile ağızlık bağlantısı arasında kurulan rezonans ilişkisi üzerinden biçimlenir (Segal, 2020, s. 82). Bu yapı, lutiye açısından geleneksel yapım bilgisinin alışıldık çalgı formlarının ötesine taşınmasını ve endüstriyel malzemelerle yeniden düşünülmesini gerekli kılar. *Resolam*'da kullanılan metal kapların standart dışı oluşu, her üretimde farklı ve öngörülemez akustik sonuçların ortaya çıkmasına neden olur. Bu yönüyle *Resolam*, lutiye bilgisinin endüstriyel malzemelere uygulanabilirliğini kanıtlar; geleneksel lutiye pratiğinde baskın olan mükemmeliyetçilik ve standardizasyon anlayışını sorgulayarak, *gambiarra* kültürüyle ilişkilenen deneysel bir üretim mantığı üzerinden bu sınırları zorlayan bir örnek sunar.

### Şekil 6

Solda; Orellana, *The Pre-Ar*, 1975. Bambu ve bant, Sağda, *The Resolam*, 1985. Hazır nesne (Segal, 2020, s. 82, 85)



Üflemeli ve hibrit çalgılar arasında yer bulan *Pre-ar* ise 23 × 11 × 7 cm ölçülerindedir. Lutiye geleneği içinde geçicilik ve deneysellik üzerine kurulu bir yaklaşımı temsil eder (bkz. Şekil 6). Enstrümanın yapımında bambu seçimi, özellikle iç çapın sürekliliği ve yüzey pürüzsüzlüğü açısından belirleyici olur. Hassas ve standartlaştırılmış mekanik işlemlerden çok, doğrudan el müdahalesi yapım sürecinin temelini oluşturur. Bu nedenle *Pre-ar*'da her üretimde perde sürekliliği teknik açıdan farklılık gösterir (Segal, 2020, s. 85). Bu değişkenlik, yapısal bir eksiklik yerine çalgının işlevsel karakterini belirleyen temel bir özellik niteliği taşır. Üflemeli yapılarda gözlenen bu yalın yapım estetiği, *Pre-ar*'ı bambunun doğal akustik özelliklerine dayanan, perdeleri sabitlenmemiş ve her icrada yeniden tanımlanan bir aerofon niteliğine yerleştirir.

*Tubarca* 100 × 89 × 14 cm ölçülerindedir ve metal borular ve ark biçimli strüktürler kullanılarak inşa edilmiş bir ses nesnesidir (bkz. Şekil 7). Mimari bir yapıyı andıran formu, çalgının mekânla kurduğu ilişkiyi belirleyici kılar. Hava sütunu titreşimi, vurmali seslerle birleşerek uzun süreli rezonanslar üretir. Bu rezonanslar performans düzleminin akustikini doğrudan devreye sokar. Ses, tekil bir kaynaktan yayılan olay gibi algılanmaz; mekânın tamamında oluşan çevresel bir olguya dönüşür. *Tubarca*, sesi mekânsal bir fenomen biçiminde düşünmeye zorlar; müzik, doğrusal zamansal akıştan uzaklaşır ve yayılmış bir eylem alanı kazanır. Bellek, belirli bir ana sabitlenmez; genişleyen bir algı düzlemi içinde konumlanır (Americas Society, 2021).

**Şekil 7**

Orellana, *The Tubarc*, 1990. *Aluminum ve ahşap* (Segal, 2020, s. 80)

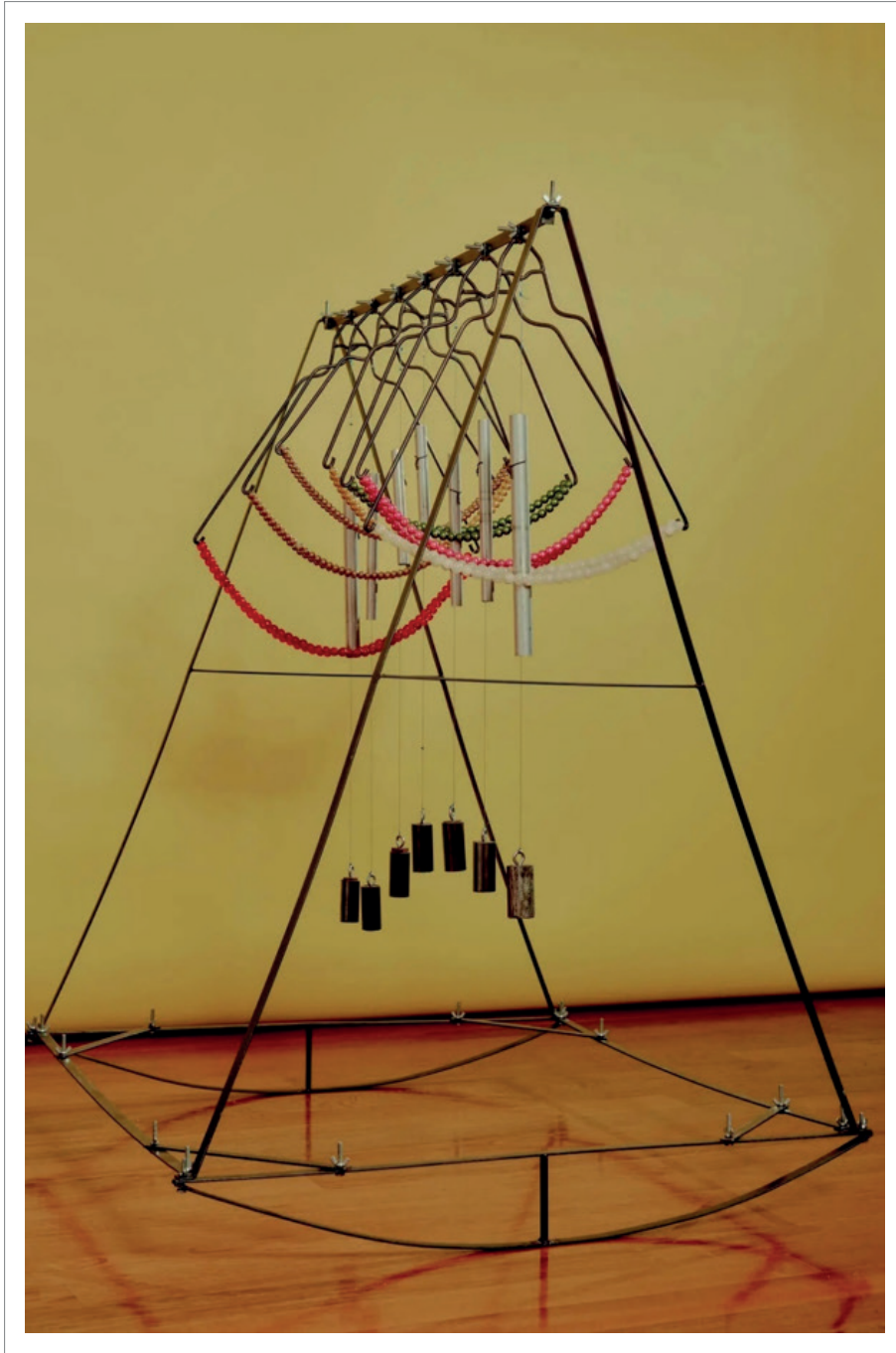


Orellana'nın ses heykelleri ve enstrüman tasarımları arasında *Periomin* ve *Herroim*, hacimsel ölçekleri ve mekânla kurdukları doğrudan ilişki nedeniyle ayrıcalıklı bir konumda yer alır.

*Periomin* ise 145 × 193 × 150 cm ölçülerinde, çoklu hareketli parçaların dengesi etrafında kurgulanan bir sistem biçiminde tasarlanmıştır (bkz. Şekil 8). Yapım sürecinde ağırlık dağılımı, askı noktalarının taşıyıcılığı ve salınım aralığı temel belirleyiciler hâline gelir. Bu nedenle çalgının yeniden üretimi ileri düzey teknik beceri gerektirir; her yeni örnek, yerleştirileceği mekânın fiziksel koşullarına göre yeniden ayarlanmak zorundadır. *Periomin*, sabit bir formdan ziyade mekânla birlikte tanımlanan dinamik bir yapı anlayışıyla işler; yapım süreci, çalgının çevresiyle eşzamanlı biçimde şekillenir.

**Şekil 8**

Orellana, *The Perioim*, 1996. Alüminyum ve boncuk. Fotoğraf: Victor Llorente (Fonseca-Wollheim, 2021)



*Herroím* ise 81.5 × 115.5 × 40 cm ölçülerindeki hacimli yapısıyla bir ses heykeli niteliğine sahiptir ve lutiye pratiğinin sınırlarını daha da ileri taşıyan bir örnek sunar (bkz. Şekil 9). Metalin sertliği, titreşimin darbe yerine arşeyle sürtünme yoluyla üretilmesini zorunlu kılar. Bu şekilde yayların gerginliği, malzemesi ve yüzeyle kurduğu temas açısı, ses karakterini belirleyen başlıca etmenler olur. Teknik açıdan çalgının ağırlığı, güvenlik gereksinimleri ve mekânsal ölçeği, uygulamada önemli sınırlamalar ortaya çıkarır. *Herroím*, çalgı ile heykel arasındaki ayrımı bilinçli biçimde muğlaklaştırır; ses üretimi, görsel hacim ve fiziksel dirençle iç içe geçer. Bu yönüyle *Herroím*, lutiye pratiğini işlevsel nesne üretimi sınırlarının dışına taşıyarak, sesi mekân içinde alımlanan maddî bir olgu anlayışıyla ele alan radikal bir yaklaşımı somutlaştırır.

### Şekil 9

Orellana, *The Herroím*, 2001. Demir. Fotoğraf: Victor Llorente (Fonseca-Wollheim, 2021)



## 4. TARTIŞMA

Bu çalışma, Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiğinin enstrüman yapımı ve tasarımını, salt teknik bir yenilik hattının ötesine taşıyarak duysal, kavramsal ve toplumsal bir düşünme zemini kurduğunu ortaya koymaktadır. İncelenen enstrümanlar, Batı merkezli müzik geleneklerinde baskın olan standart çalgı tipolojileri, nota temelli gösterim sistemleri ve tekrarlanabilir repertuar anlayışıyla eleştirel bir mesafe kurar. Bu mesafe, biçimsel farklılıkla sınırlı kalmaz; müziğin üretim koşullarını, dolaşım biçimlerini ve hangi bilgi türlerinin meşru kabul edildiğini sorgulayan bir yönelimi işaret eder.

Lutiye perspektifinden bakıldığında Orellana'nın enstrümanları, standardize edilip çoğaltılmaya yönelik modeller anlayışı yerine, her üretimde tasarımın yeniden düşünülmesini gerektiren açık yapı(t)lar anlayışıyla geliştirilir. Bu noktada ustalık, belirli bir sesi tekrar üretme becerisine indirgenmez; malzeme, beden ve mekân arasındaki ilişkiler içinde tutarlı bir davranış zemini kurabilme yetisi üzerinden anlam kazanır. Bu yaklaşım, çağdaş lutiye pratiğinde çalgının kapalı ve sabit bir nesne anlayışından uzaklaşıp icra sürecinde etkinleşen, değişken ve ilişkisel bir sistem biçiminde kavranmasına imkân tanır.

Bu gibi yönelimler, Orellana'nın çalışmalarını postkolonyal bellek tartışmaları açısından da anlamlı kılar. Kaos ve düzensizlik üzerinden kurulan ses kümeleri, Guatemala'nın sömürge sonrası tarihine özgü kırılmalıkları ve bastırılmış yaşanmışlıkları dolaylı biçimde işitsel dolaşıma sokar. Bellek, doğrusal ve anlatı merkezli bir yapıdan ziyade her icrada yeniden şekillenen edimsel bir süreçtir. Bu çerçevede *Útiles Sonoros*, folklorik bir geçmişin simgesel yeniden üretimine ya da Avrupa merkezli modernist estetiğin yerel bir türevine indirgenemez. Orellana'nın katkısı, çalgıyı tarihsel ve toplumsal varoluşu işitilebilir kılan bir düşünme ve eylem alanı hâline getirmesinde somutlaşır.

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiği, enstrüman yapımı ve tasarımı perspektifinden ele alındığında, ses üretiminin estetik bir etkinliğin ötesine geçerek bilgi, bellek ve tarih ile ilişkili bir düşünme hattı açtığını gösterir. İncelenen örnekler, çalgının sabit biçimlere, standart akort sistemlerine ve yerleşik notasyon pratiklerine bağlı bir aygıt şeklinde kavranamayacağını; malzeme ve mekân etkileşimi içinde her icrada yeniden oluşan bir süreç üzerinden işlediğini ortaya koyar. Bu kendiliğindenlikle ilerleyen belirlenmemiş tasarım süreci, geleneksel çalgı yapımını biçimsel mükemmeliyet arayışından uzaklaştırarak davranışsal tutarlılık ve süreç odaklı üretim yönelimlerine açar.

Orellana'nın enstrümantoryumu, yerel malzeme bilgisi ve zanaat pratikleriyle kurdukları ilişki aracılığıyla, sesin maddi koşullarını izlenebilir kılar. Ahşap, metal, bambu ve endüstriyel nesnelere geliştirilen yapılar; akustik sonuçların önceden belirlenmiş ideallerinden ziyade, malzemenin fiziksel tepkileri ve icracının jestikülatif edimleri doğrultusunda şekillendiğini gösterir. Bu durum, lutiye pratiği açısından sürekli kopyalanan modeller üretmek yerine, her yeni üretimde yeniden düşünülmesi gereken değişime açık sistemler önerir.

Orellana'nın çalışmaları, yerleşik müzik üretim pratiklerinin statükosuna ve Batı-merkezli çalgı yapım kanonuna yönelen eleştirel bir estetik konumlanışın ürünü olarak ortaya çıkar. Bu enstrümantoryum, standartlaştırılmış akustik normlara dayalı üretim anlayışının dışında konumlanan deneysel bir ses düşüncesi geliştirir; yerel malzeme, doğrudan üretim süreçleri ve özgün tınsal arayışlar üzerinden biçimlenen alternatif bir duysal yaklaşım önerir. Böylesine bir yönelim, kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği müziksel araçsallaşmaya karşı yaratıcı bir karşı-hat kurar ve ses üretiminin merkezîleşmiş yapısına yönelik eleştirel bir müdahale niteliği taşır. Bu süreçte Guatemala'nın sömürge sonrası tarihsel bağlamı içinde şekillenen güçlü bir sessel hafıza pratiğiyle ilişkilidir. *Útiles Sonoros* enstrümantoryumu, bastırılmış toplumsal deneyimlerin izlerini taşıyan duysal bir ifade alanı açar; marjinalleştirilmiş kültürel katmanların sesle kurduğu ilişkiyi görünür kılar; yapısal yoksullaştırma süreçlerinin bıraktığı tarihsel gerilimleri tınsal düzlemde somutlaştırır. Orellana'nın geliştirdiği çalgılar, tarihsel olarak bastırılmış deneyimlerin yeniden dolaşıma girdiği bir ses mekânı üretir ve Guatemala'nın çok katmanlı kültürel gerçekliğini taşıyan eleştirel bir ses mimarisi kurar. Bu enstrümantoryum, modernleşme süreçlerinin dışlayıcı ses rejimlerine karşı geliştirilen yaratıcı bir estetik yönelim olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan makale kapsamında tartışılan postkolonyal bellek bağlamında ses, tarihsel deneyimi anlatan bir dil kurmaz; bu deneyimin yarattığı süreksizlikleri, yoğunlukları ve kırılmaları duyumsanabilir hâle getirir. Bu olgu, belleği doğrusal bir anlatıdan ziyade edimsel ve geçici bir süreç ekseninde kavrayan yaklaşımlarla örtüşür. Özellikle *Humanofonia* gibi kolektif yapılarda bireysel seslerin ayırt edilemez hâle gelmesi, tanıklığın sınırlarını duysal düzlemde görünür kılar.

Sonuç olarak Orellana'nın *Útiles Sonoros* pratiği, enstrüman tasarımını teknik bir problem olmaktan çıkararak estetik ve epistemolojik boyutları olan bir düşünme zemini hâline getirir. Bu enstrümanlar, müziği evrensel ve soyut bir ifade biçimi üzerinden tanımlayan kanıksanmış kabulleri askıya alır; sesi bağlamsal, maddi ve bedensel bir olgu ekseninde yeniden düşünmeye çağırır. Orellana'nın çalışmaları, sömürge sonrası bağlamlarda enstrüman yapımı ve tasarımının, yerel bilgi biçimlerini dolaşıma sokan ve toplumsal hafızayla ilişki kuran güçlü bir çalışma sahası oluşturabileceğini göstermektedir. Bu gibi yaklaşımlar, Orellana'nın üretimini tekil bir besteci estetiği içinde sınırlamaksızın Latin Amerika'da kısıtlı teknolojik koşullar altında gelişen deneysel yapım pratikleri ve *gambiarra/gambioluthieria* tartışmalarıyla birlikte düşünmeyi mümkün kılar; bu sayede kuramsal görünürlük güçlenir ve süreç odaklı lutiye pedagojileri için uygulanabilir bir referans alanı oluşturur.

### **Etik kurul onayı**

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

### **Yazarlık katkısı**

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: ÖT; verilerin toplanması: ÖT; sonuçların analizi ve yorumlanması: ÖT; çalışmanın yazımı: ÖT. Yazar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

### **Finansman kaynağı**

Yazar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

### **Çıkar çatışması**

Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

### **Ethical approval**

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

### Author contribution

Study conception and design: ÖT; data collection: ÖT; analysis and interpretation of results: ÖT; draft manuscript preparation: ÖT. Author reviewed the results and approved the final version of the article.

### Source of funding

The author declare the study received no funding.

### Conflict of interest

The author declare that there is no conflict of interest.

## KAYNAKLAR

- Aharonián, C. (1993). La música de los compositores latinoamericanos jóvenes. *Pauta*, 12, 69-77. <https://ru.dgb.unam.mx/items/fe47ddb8-e0e6-4237-9dd3-23e86234049e>
- Americas Society. (2021). *Joaquín Orellana: The spine of music*. <https://www.as-coa.org/exhibitions/joaquin-orellana-spine-music>
- Caccuri, V. (2019). Music is what I make. R. Chaves ve F. Iazzetta (Ed.), *Making it heard: A history of Brazilian sound art* içinde (s. 71-94). Bloomsbury Academic.
- de Gandarias, I. (2008). *La música electroacústica en Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Eco, U. (2000). *Açık yapıt* (P. Savaş, Çev.). Can Yayınları.
- El Nuevo Museo. (t.y.). *Joaquín Orellana: Biography and works*. <https://www.elnumu.org/joaquin-orellana-english>
- Feld, S. (1996). Waterfalls of song: An acoustemology of place. S. Feld ve K. Basso (Ed.), *Senses of place* içinde (s. 91-135). School of American Research Press.
- Flatto, D. (2020). The mallet as a brush. S. Segal (Ed.), *Joaquín Orellana: The spine of music* içinde (s. 11-33). Americas Society. [https://www.as-coa.org/sites/default/files/inline-files/Orellana\\_pocketbook\\_0.pdf](https://www.as-coa.org/sites/default/files/inline-files/Orellana_pocketbook_0.pdf)
- Fonseca-Wollheim, C. da. (2021). *Joaquín Orellana: The spine of music*. *The New York Times*. 27 Aralık 2025 tarihinde <https://www.nytimes.com/2021/02/19/arts/music/joaquin-orellana-the-spine-of-music.html> adresinden erişildi.
- Habermas, J. (1988). *Theory of communicative action. Life world and system* (T. McCarthy, Çev.). Beacon Press.
- Infrasonica. (2020). *Joaquín Orellana and sound realism*. <https://infrasonica.org/en/realismo-sonoro-wave-2/joaquin-orellana>
- Meza-Sandoval, G. E. (2018). La hibridación en la producción de Joaquín Orellana. *InterSedes*, 19(39), 3-16. <https://doi.org/10.15517/isucr.v19i39.34066>
- Obici, G. (2014). *Gambiarra e invenção sonora: Práticas experimentais de criação musical no Brasil* [Yüksek lisans tezi, São Paulo Üniversitesi].
- Obici, G. (2017). Gambioluthery: Revisiting the musical instrument from a bricolage perspective. *Leonardo Music Journal*, 27, 87-92. [https://doi.org/10.1162/LMJ\\_a\\_01025](https://doi.org/10.1162/LMJ_a_01025)
- Oiticica, H. (1967). *Esquema geral da nova objetividade brasileira*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Orellana, J. (t.y.). *Sinusoido*. <https://culturaguatemala.com/7-sinusoido/>
- Orellana, J. (1983). *Recuento de una labor, a los doce años de "Humanofonía" y quince de "Meteora"*. Editorial José Pineda Ibarra, Ministerio de Educación.
- Orellana, J. (2015). Joaquín Orellana. *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, 31, 353-359.
- Orellana, J. (2020). Efluvios Y Puntos (Outpours And Dots). S. Segal (Ed.), *Joaquín Orellana: The spine of music* içinde. Americas Society.
- Privado Catalán, M. A. (2010). *Lo social en las fibras de la música de Joaquín Orellana*. Editorial Cultura.
- RareWoods. (t.y.). *Hormigo*. 28 Aralık 2025 tarihinde <https://www.rarewoods.co.za/species/hormigo/> adresinden erişildi.
- Segal, S. (Ed.). (2020). *Joaquín Orellana: The spine of music*. Americas Society.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

- Turan, Ö. (2024). *Kavramsal sanat paradigmasında çalgı yapım; lutiyeğin postmodern duysal tasarım alanlarına dönüştürücü izdüşümleri* (Tez No. 891653) [Doktora tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Turan, Ö. (2026). Experimental luthiery in Latin America: A postcolonial and acoustemological approach. *Organised Sound*, 1-13. <https://doi.org/10.1017/S1355771825100940>
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the sociology of music. *Sociological Forum*, 16, 633-653. Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers.
- Weber, M. (1958). *The rational and social foundation of music*. Southern Illinois University Press.
- Zubieta, S. (2020). Humanophony: Orellana's *útiles sonoros*. S. Segal (Ed.), *Joaquín Orellana: The spine of music* içinde. Americas Society.

## EXTENDED ABSTRACT

### 1. Introduction

This study examines the *Útiles Sonoros* instrumentarium developed by Guatemalan composer and instrument designer Joaquín Orellana from the perspective of instrument-making and design, focusing on how sound production can serve as a medium of knowledge, memory, and historical experience. Rather than interpreting these sound objects through the frameworks of technical innovation or individual stylistic originality, the article situates Orellana's practice within the intersecting fields of experimental luthiery, acoustemology, sound art, and postcolonial memory studies.

Within this conceptual framework, instruments are approached as open and relational structures activated through bodily gesture, material resistance, and spatial interaction. The study addresses a significant gap in existing scholarship, in which Orellana's instruments are frequently discussed in terms of organological deviation or aesthetic singularity but are rarely examined as epistemological and mnemonic configurations shaped by sound. By reconsidering *Útiles Sonoros* as dynamic environments of sonic thinking rather than fixed instrumental entities, the article proposes an alternative perspective on instrument design in postcolonial contexts.

### 2. Method

The article adopts a literature-based analytical approach structured around an interdisciplinary methodological framework that brings together experimental luthiery, acoustemology, and postcolonial memory studies. The research draws on artist writings, interviews, exhibition catalogues, and documentation related to Orellana's instrumentarium, together with selected contributions from contemporary musicology, sound art theory, and cultural studies literature.

The present study eschews the production of a technical classification of instruments in favour of an interpretive analysis of the relationships between material structure, bodily gesture and spatial conditions in shaping processes of sonic knowledge production. The selection of sources was conducted with a focus on their relevance to the conceptual problems addressed in the article, with a particular emphasis on works that examine sound as a relational and experiential medium, rather than as an autonomous aesthetic object. This methodological orientation facilitates a contextual reading of *Útiles Sonoros* within Latin American experimental music practices and postcolonial epistemological debates.

### 3. Findings

The findings demonstrate that *Útiles Sonoros* challenge conventional organological categories while remaining intelligible within them. These sound objects do not pursue standardised tuning systems, stable timbral identities, or reproducible performance outcomes. Instead, they foreground behavioural consistency, material responsiveness, and situational variability as central principles of sonic organisation.

Material selection plays a decisive role in this practice. Wood, bamboo, metal, and industrial objects are employed in direct relation to local environmental conditions and craft knowledge rather than abstract acoustic ideals. In this context, timbre emerges through the interaction between physical gesture and

material properties such as density, elasticity, and surface behaviour. Sound thus appears as a consequence of material negotiation rather than as a predetermined aesthetic objective.

Performance practice further reinforces this orientation. Bodily gesture functions as a constitutive component of sound production, shaping duration, intensity, and spatial distribution. The absence of conventional notation expands performer agency and transforms each performance into a singular, non-repeatable sonic event. Spatial conditions similarly operate as active components of the compositional process. Resonance, reflection, and acoustic irregularities directly influence sonic outcomes, allowing music to unfold as an environmental phenomenon tied to specific locations rather than as an abstract temporal sequence.

Within the historical context of Guatemala's postcolonial experience and civil war, this sonic approach acquires a distinctive mnemonic dimension. Orellana's music does not narrate historical trauma through representational strategies; instead, it renders audible the instability, fragmentation, and pressure produced by collective historical experience. Works such as *Humanofonía* articulate dense sonic environments in which individual voices dissolve into collective textures, exposing the limits of testimony under conditions of social rupture. Memory emerges here as an experiential and spatial field shaped through interruption and intensity rather than narrative continuity.

#### **4. Discussion and Conclusion**

The study concludes that Orellana's *Útiles Sonoros* reposition instrument making as an aesthetic, epistemological, and political practice. By moving beyond representation-based compositional models and standardized instrumental typologies, Orellana opens a field in which sound operates as a form of situated knowledge, shaped through material interaction, bodily engagement, and spatial experience.

Within postcolonial contexts, this approach demonstrates how instrument design can function as a critical medium for engaging with history, embodiment, and local knowledge systems. The *Útiles Sonoros* instrumentarium therefore contributes to expanding the conceptual scope of experimental luthiery, while offering a distinctive perspective on the role of sound in contemporary sound art discourse.

Ultimately, the article argues that Orellana's practice proposes an alternative understanding of instruments as relational structures through which memory, space, and material experience become audible, thereby opening a conceptual horizon that connects local sonic practices with broader questions in global sound studies.