

# Denizin Üstünde Bir İmza: Gülümser Aral Üretmen ve Arşivin Görünmez Kadınları

## A Signature on the Sea: Gülümser Aral Üretmen and the Invisible Women of the Archive

**Ömer Durmaz**

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü Öğretim Görevlisi

**İngilizceye çeviren / Translated into English by Nil Abik**

Çeviri düzeltmeni / Translation proofreader Alisha Erözer

“Arşiv tozu, yalnızca eski kâğıdın kokusu değil, bir dönemin hangi adları sakladığını ve hangilerini kenara ittiğini de fısıldayan bir işaret.”

“Archival dust is not merely the scent of old paper; it is also a whisper of which names an era preserved and which it pushed aside.”



Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi, “3 Mart Balo” hazırlıkları, 22 Şubat 1951. Fotoğrafta soldan sağa: Namık Bayık, [?], [?], [?], Gülümser Aral, [?], [?], [?], [?], Gevher Bozkurt, Ayhan Akalp, [?], [?], [?].

Poster Workshop of the Academy of Fine Arts, preparations for the “3 March Ball,” 22 February 1951. From left to right: Namık Bayık, [?], [?], [?], Gülümser Aral, [?], [?], [?], [?], Gevher Bozkurt, Ayhan Akalp, [?], [?], [?].

## Özet

**B**u makale, Türkiye’de kadın grafik tasarımcıların tarihyazımındaki görünmezliğini Gülümser Aral Üretmen (1929–2022) örneği üzerinden inceler. Bâb-ı Âli’de lise yıllarında başlayan moda çizimleri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Afiş Atölyesi’nde yangın sonrası koşullarda edinilen atölye disiplini ve 1950’lerde Denizcilik Bankası’nda kurulan kurumsal görsel dil, mikro-tarih anlatısının omurgasını oluşturur. Sözlü tarih görüşmeleri, aile arşivi, personel sicil kayıtları ve gazete kupürleri birlikte okunarak ‘ressam’, ‘neşriyat’, ‘halkla münasebet’ gibi arşiv etiketlerinin, tasarım emeğini nasıl görünmez kıldığı gösterilir. Üretmen’in 1952’de bir banka afişiyle ödül almasına rağmen kanonda anılmaması, arşivlerin arama sözlüğü ile tasarım tarihinin kanon kurma pratikleri arasındaki gerilimi görünür kılar. 1960 sonrası yurtdışı yılları ve bakım emeği, bir ‘yetenek kaybı’ndan çok bir ‘görünürlük kaybı’ olarak tartışılır. Çalışma, kadın tasarımcıların ‘yok’ olmadığını; yanlış çekmecelere, yanlış unvanlara ve katalogsuzluğa itildiğini savunur ve kataloglama sistemi ile araştırma protokollerine dönük somut öneriler sunar. Son olarak bu dosya çalışması, tasarım tarihinin yalnızca ürünlere değil, kayıt biçimlerine de bakmasını önerir.

**Anahtar Kelimeler:** Kadın Grafik Tasarımcılar, Tasarım Tarihyazımı, Arşiv Araştırması, Sözlü Tarih, Bâb-ı Âli, Denizcilik Bankası, Efemera, Kurumsal Arşivler

## Giriş: Kanonun Dışındaki İsimle Karşılaşma

Kadın grafik tasarımcıların tarihi üzerine çalışmaya başladığımda elimde bir ‘büyük plan’ yoktu. Birkaç isim ve iş vardı. Bir de çoğu zaman erkeklerin adlarıyla yazılmış bir tarih vardı. Ben o tarihin dışına taşan adları aradıkça, ‘dışarı’sının aslında koca bir alan olduğunu fark ettim.

Arşiv tozu, yalnızca eski kâğıdın kokusu değil, bir dönemin hangi adları sakladığını ve hangilerini kenara ittiğini de fısıldayan bir işaret. Bazen tek bir kupür kenarı, kalın tarihyazımı ciltlerinin yapamadığını yapıyor: Adı bir kere yazıyor ve gerisini bize bırakıyor.

Çıkış noktam basit bir gözlemdi: Türkiye’de grafik tasarım tarihine dair yayınlarda kadın adları ya yoktu ya da çok sınırlıydı. Oysa aynı dönemlerde kadınlar resim, seramik, tiyatro, hatta yayıncılık ve gazetecilik alanlarında görünür biçimde üretim yapıyorlardı. Grafik tasarım ve illüstrasyon söz konusu olunca sanki perde kapanıyordu.

Bu perdeyi aralamak için üç yöntemi birlikte yürüttüm: Sözlü tarih ve yakın tanıklıklar; efemera takibi (afiş, broşür, takvim, dergi sayfası gibi ‘gündelik’ tasarım kalıntıları); kurumsal arşiv arayışı. Her biri başka bir kapıyı açtı; ama her biri başka bir duvarı da gösterdi.

## Abstract

**T**his article examines the invisibility of female graphic designers in Türkiye through the case of Gülümser Aral Üretmen (1929–2022). Üretmen’s early drawings produced in Bâb-ı Âli, the discipline she acquired in the Poster Workshop at the State Academy of Fine Arts, her contribution to establishing a corporate visual language at Maritime Bank of Türkiye throughout the 1950s, and a professional practice interrupted by years spent abroad are reconsidered through both the traces preserved in archives and the gaps they leave behind. The text draws on multiple types of sources—oral history interviews, a family archive, institutional personnel records, period press clippings, and personal correspondence—while making visible the difficulties of accessing sources, the silences within documents, and what ‘unfound’ information signifies for historiography. The aim is not merely to add a new name to history, but to render visible the search vocabulary of design history, the effects of job titles (artist / graphic designer / graphic artist), and the ways in which the canon is constructed. The final section points to possible directions for the future of women’s design historiography in Türkiye, including the alignment of dispersed archives, collective indexing, improved access to institutional records, and the expansion of oral history networks.

**Keywords:** Women Graphic Designers, Design Historiography, Archival Research, Oral History, Bâb-ı Âli, Maritime Bank of Türkiye, Ephemera, Corporate Archives

## Introduction: Encountering a Name Outside the Canon

When I began to work on the history of female graphic designers, I did not have a ‘grand plan’ at hand. There were only a few names and works. There was also a history that had mostly been written in the names of men. As I searched for the names that extended beyond that history, I realised that the ‘outside’ was, in fact, a vast field.

Archival dust is not merely the scent of old paper; it is also a whisper of which names an era preserved and which it pushed aside. At times, the edge of a single newspaper clipping accomplishes what the weighty volumes of historiography cannot – it writes a name once and leaves the rest to us.

My point of departure was a simple observation: in publications on the history of graphic design in Türkiye, women’s names were either absent or extremely limited in number. Yet during the same periods, women were visibly active in fields such as painting, ceramics, theatre, and even publishing and journalism. When it came

Sözlü tarihin en büyük avantajı, resmi kaydın boş bıraktığı yerleri 'ses'le doldurması. En büyük riski ise sesin de zamanla değişmesi. Aynı olayı iki farklı tarihle anlatan bir hafıza, aslında bize yalnızca olayın tarihini değil, o olayın yaşam içindeki yerini de anlatır. Üretmen'le ilgili çalışmamda bu ikili durum sık sık karşıma çıktı.

Meşhurun değil, meçhulün izini sürerken kanonun dışındaki adlara dair ilk ipucu, çoğu zaman büyük bir 'keşif' anı gibi yaşanmıyor. Daha çok, bir arşiv yığnında küçük bir cümle, bir dipnot, bir kupür kenarı... Benim için o küçük cümle, Abidin Daver'in Cumhuriyet'teki yazısında "(...) Denizcilik Bankasının afişlerini yapan bayan Gülümser'dir" ifadesiydi.<sup>1</sup> Bir banka afişinin üreticisi, hem de adıyla, üstelik 'bayan' diye özellikle belirtilerek kayda geçiyordu. Buna rağmen tasarım tarihinin ana metinlerinde bu ad yoktu. Bu çelişki, araştırmanın başlangıç sorusuna dönüştü: Arşivde adı olan bir kadın tarihyazımında neden 'yok'tu?

Bu metin, o sorunun peşinden gidiyor. Bir yandan Üretmen'in biyografisini detaylandırıyor; diğer yandan bu biyografiyi mümkün kılan araştırma araçlarını, kısmi bulguları ve kaçınılmaz boşlukları görünür kılıyor. Çünkü kadın tasarım tarihi, çoğu zaman 'tam' bir arşivle değil; kırık dökük, birbirine eklenen parçalarla yazılıyor.

Kadın tasarımcılar çoğu zaman yok değil; adları, unvanları 'tasarımcı' ve üretimleri de 'tasarım' diye okunmadığı için arşivin yanlış çekmecesinde kalıyor.

## Türkiye Ölçeğinde Görünmezlik: 1970'ler Eşiği ve Erken Dönem Araştırmalarının Önemi

Türkiye'de kadın grafik tasarımcıların görünürlüğü 1960'ların sonu ile 1970'lerin başından itibaren başlıyor. Düşündüğünüzde, 1970'ler oldukça yakın bir tarih aslında. Kadınlar 70'ler boyunca çağdaş grafik tasarım pratiği içinde varlar; 1980'lerden itibaren daha görünürler; 1990'larda uluslararası platformlara çıkıyorlar; 2000'lerde hem sektörde hem üniversitelerde güçlü bir ağırlık kazanıyorlar. Bugün grafik tasarım bölümlerinde kadın öğrenci sayısı çoğu yerde daha yüksek ve akademik dağılım da böyle. Buna rağmen, yakın tarihte bile kadınların yeterince anıldığını söylemek zor.

Bu tabloyu geriye doğru okuduğumuzda 'ön-tarih (pre-history)' araştırmalarının önemi ortaya çıkıyor: 1970 öncesinde gerçekten kadın tasarımcı yok muydu? Yoksa mesleğin adı, tanımı ve kayıt biçimleri değiştiği

to graphic design and illustration, however, it was as though a curtain fell.

*In order to draw back this curtain, I pursued three methods simultaneously: oral history and close testimonies; the tracing of ephemera (such as posters, brochures, calendars, and periodical pages—'everyday' design remnants); and the search for institutional archives. Each opened a different door, yet each also revealed another wall.*

*The greatest advantage of oral history lies in its capacity to fill, give 'voice' to, the spaces left blank by the official record. Its greatest risk, however, is that the voice itself changes over time. A memory that recounts the same event with two different dates tells us not only the date of the event, but also its place within a life. In my research on Üretmen, this dual condition frequently confronted me.*

*When tracing not the famous but the unknown, the first clue to names outside the canon rarely unfolds as a grand moment of 'discovery.' It is more often a small sentence buried within a mass of archival material, a footnote, or the edge of a clipping. For me, that small sentence was Abidin Daver's remark in Cumhuriyet: '(...) it is Mrs Gülümser who produces the posters for the Maritime Bank of Türkiye.'<sup>1</sup> The producer of a bank poster was recorded by name, and explicitly identified as a 'lady'. Yet this name was absent from the main narratives of design history. This contradiction became the central question of the research: why was a woman whose name appeared in the archive nevertheless 'absent' from historiography?*

*This text follows the trajectory of that question. On one hand, it elaborates on the biography of Üretmen; on the other, it renders visible the research tools, partial findings, and inevitable gaps that make such a biography possible. The history of women in design is most often written not through a 'complete' archive, but through fragmented pieces that are gradually assembled together.*

*How can a woman designer whose name is recorded in the archive be rendered 'absent' in the writing of design history?*

*Women designers are often not absent; rather, their names and titles are not read as 'designer', and their work is not recognised as 'design'. Therefore, they remain misplaced in the wrong drawer of the archive.*

1. Abidin Daver, "Hem Nalına Hem Mihına: Reklâmlara Dair," *Cumhuriyet*, 19 Kasım 1953, 2.

1. Abidin Daver, "Hem Nalına Hem Mihına: Reklâmlara Dair," *Cumhuriyet*, 19 November 1953, 2.

için mi görünmüyorlar? Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan geniş bir tarih aralığını kapsayan yayınlarda 1970'e kadar kadınların nadiren kayda geçmesi, bilimsel kuşkuyu tetikliyor. Eğer plastik sanatlarda öncü kadınlar biliniyorsa, neden tasarım ve illüstrasyonda bilinmiyor? Bu yokluk, 'nitelik/sayı' eksikliğinden mi

Arşivde kaydı olan bir kadın tasarımcı, tasarım tarihi yazımında nasıl 'yok' sayılır?

kaynaklanıyor, yoksa kaynak seti ve kuramsal çerçeve sorunu mu? Gülümser Aral Üretmen'i izlemek, bu sorulara somut bir yerden yaklaşmayı sağlıyor.

Burada kritik ayırım şu: 'Grafik tasarım' sözünün yerleşmesiyle grafik üretimin ortaya çıkıp varlık göstermesi aynı şey değil. 1950'lerde üretilen afiş, broşür, logo ve dergi sayfa düzeni; bugün rahatça grafik tasarım dediğimiz işler/üretimler/eserler. Fakat o dönemde bu tür üretimler çoğu zaman 'reklam', 'propaganda', 'neşriyat' gibi bürokratik başlıkların altında; yapanlar da 'ressam' olarak tanımlanıyor. Sadece akademik, entelektüel bir çevrede grafik, grafik sanatçısı, grafikçi ifadeleri nadiren kullanılıyor. Bu nedenle, literatürde 1970'ler 'başlangıç' gibi görünürken, arşivde 1900'lerin başına uzanan bir süreklilik rahatlıkla bulunabiliyor.

Bu sürekliliği kurmak, aynı zamanda tasarım tarihinin yöntemini tartışmayı gerektiriyor. Eğer tarih yalnızca mesleki derneklerin, ajansların, sergilerin ve 'grafik tasarımcı' unvanının etrafında yazılırsa; unvanın ortaya çıkmadığı dönem otomatik olarak 'boş' kalıyor. Bu boşluğu doldurmak için bakış açısını basılı kültüre, iş ilişkilerine, yaratıcı endüstriye ve kültür ekonomisi gibi diğer üretim ağlarına kaydırmak gerekiyor.

## Arşivde 'Tasarım' Adını Geri Çekmek: Meslek Adları ve Arama Sözlüğü

Grafik tasarım kavramı dünya ölçeğinde 1920'lerde ortaya çıksa da 'disiplin' olarak kabul görmesi ve eğitimli tasarımcıların söz sahibi olması uzun sürer. 2. Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma dönemi grafik tasarımın daha geniş ölçekte 'kabul' gördüğü bir eşik olarak ele alınır. Bu yüzden erken dönemin uygulayıcıları çoğu zaman matbaacılar, dizgiciler ve basın-yayın emekçileri olur; görsel ile metni bir araya getiren ilk 'grafikçiler' de bu dünyanın içinde şekillenir.

Türkiye bağlamında bu erken dönem araştırmaları özellikle Bâb-ı Âli'de somutlaşır; 1990'lara kadar basın

## Invisibility on the Scale of Türkiye: The Threshold of the 1970s and the Importance of Early Studies

The visibility of women graphic designers in Türkiye begins in the late 1960s and early 1970s. When one considers it, the 1970s are, in fact, a relatively recent period. Throughout the 1970s, women were present within contemporary graphic design practice— from the 1980s onwards they became more visible; in the 1990s they appeared on international platforms, and in the 2000s they gained significant prominence both within the sector and in universities. Today, in many institutions, the number of women students in graphic design departments is higher, and the academic distribution reflects this as well. Despite this, it is difficult to argue that women have been sufficiently acknowledged even in recent history.

When this picture is read retrospectively, the importance of 'pre-history' research becomes apparent: were there truly no women designers before 1970? Or do they remain invisible because the name of the profession, its definition, and its modes of documentation have changed? In publications covering a broad historical span from the Ottoman period to the Republic, the fact that women are rarely recorded until 1970 arouses scholarly suspicion. If pioneering women are known in the plastic arts, why are they not known in design and illustration? Does this absence stem from a lack of "quality" or "numbers", or is it rather a problem of source material and theoretical framework? Tracing Gülümser Aral Üretmen makes it possible to approach these questions from a concrete standpoint.

The critical distinction here is this: the consolidation of the term "graphic design" is not the same as the emergence and existence of graphic production itself. Posters, brochures, logos, and periodical page layouts produced in the 1950s are works that we would readily describe today as graphic design. Yet at the time, such productions were often classified under bureaucratic headings such as 'advertising', 'propaganda', or 'publishing', and their makers were defined as 'painters'. The terms graphic, graphic artist, or graphic designer were only rarely used, and then mostly within academic or intellectual circles. For this reason, while the 1970s appear as a 'beginning' in the literature, the archive readily reveals a continuity extending back to the early 1900s.

To establish this continuity also requires a discussion of the methodology of design history. If history is written solely around professional associations, agencies, exhibitions, and the title of 'graphic designer', then the period before the emergence of that title is automatically left 'empty'. In order to fill this gap, the perspective must be shifted towards print culture, labour relations,

yayının merkezi olan Bâb-ı Âli'de gazete, dergi, yayınevi ve matbaaların görsel ihtiyaçlarını karşılayan insanlar 'ressam' diye anılır. Güzel yazı, harfleme, çizim, illüstrasyon ve sayfa düzenlemesi, bu yetenekli emekçilerin omzundadır. Bugünden bakınca onları grafik tasarımın öncülerini sayarız; ama arşiv, onları 'grafik tasarımcı' diye kaydetmez. Dolayısıyla kadınları ararken ilk adım, bugünün kelimesini geri çekmektir. 'Grafik tasarımcı' yerine 'ressam', 'ticari sanatçı', 'reklam ressamı', 'neşriyat', 'halkla münasebet', 'propaganda' gibi kelimeler; ayrıca 'afiş', 'broşür', 'takvim', 'pul' gibi ürün adları araştırmanın anahtarları olur.

Üretmen'in Denizcilik Bankası kaydında unvanın 'ressam' olarak geçmesi<sup>2</sup>, bu yöntemin ne kadar kritik olduğunu gösterir. Meslek adlarının tarihsel değişimi yalnızca bir terminoloji meselesi değildir; kimlerin görünür olacağını belirleyen bir güç ilişkisi üretir.

Gülümser Aral Üretmen'in Denizcilik Bankası'ndaki 'ressam' kaydı, meslek adlarının tarihyazımını nasıl belirlediğini çıplak biçimde gösteriyor.

Somut, güncel bir örnekle devam edelim: Herkesin iyi bileceği üzere arşiv malzemesinin doğru tanımlanması -yani nesnenin ne olduğunun, kime ait olduğunun ve hangi bağlamda nasıl üretildiğinin doğru yazılması- kaynağın araştırmacıya ulaşabilmesi için en temel adımdır. Dijital çağda arşiv yazılımları işi kolaylaştırıyor gibi görünse de kayıt bilgisi hatalı girildiğinde, aradığınız şey sistemin içinde olsa bile çoğu zaman 'yok' hükmüne düşüyor. Koç Üniversitesi dijital koleksiyonlarında yer alan 'Ankara Birası' etiketi bunun tipik bir örneği: Malzeme, belge yönetiminde 'afiş' olarak tanımlanmış; ancak afiş ve etiket apayrı üretimler; boyut, baskı, bağlam, bilgi, vb. ayrışıyorlar. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, arşiv çalışmalarında grafik tasarıma dair üretimlerin tümü için çoğu zaman afiş yazıldığını ve bir genelleme söz konusu olduğunu görüyoruz. Üstelik bu etiketin tasarımcısı Türkiye'nin öncü kadın ressamlarından, aynı zamanda illüstratör de olan Sabiha Bozcalı olmasına rağmen belgelemede böyle önemli bir üreticinin bilgisine de yer verilmemiş. Bu sorunu fark edip gerekçeli<sup>3</sup> biçimde kurumu bilgilendirdiğimde kayıt önce düzeltildi; ancak bir süre sonra yeniden eski haline getirildi. Bu

the creative industries, and other networks of production such as the cultural economy.

### Removing the Name 'Design' from the Archive: Job Titles and Search Dictionary

Although the concept of graphic design emerged globally in the 1920s, its recognition as a 'discipline' and the authority of formally trained designers took considerable time to establish. The post-Second World War period of reconstruction is often regarded as a threshold at which graphic design gained broader 'acceptance'. For this reason, early practitioners were frequently printers, typesetters, and press workers; the first 'graphic artists' who brought together image and text also took shape within this milieu.

In the context of Türkiye, this phenomenon of 'pre-history research' becomes particularly concrete in Bâb-ı Âli; until the 1990s, the centre of the press and publishing world, those who met the visual needs of newspapers, periodicals, publishing houses, and printing presses in Bâb-ı Âli were referred to as 'painters'. Calligraphy, lettering, drawing, illustration, and page layout rested on the shoulders of these skilled workers. From today's perspective, we would regard them as pioneers of graphic design; yet the archive does not record them as 'graphic designers'. Consequently, the first step in searching for women is to withdraw today's terminology. In place of 'graphic designer', terms such as 'painter', 'commercial artist', 'advertising artist', 'publishing', 'public relations', and 'propaganda', as well as product names such as 'poster', 'brochure', 'calendar', and 'stamp', become the key words of the research.

The fact that Üretmen's title appears as 'painter' in the Maritime Bank of Türkiye record<sup>2</sup> demonstrates how critical this method is. The historical transformation of professional titles is not merely a matter of terminology; it produces a power relation that determines who will become visible.

Gülümser Aral Üretmen's record as a 'painter' at the Maritime Bank of Türkiye starkly demonstrates how professional titles shape historiography.

Let us continue with a concrete and contemporary example. As is well known, the accurate identification of archival material — that is, correctly recording what the object is, to whom it belongs, and in what context and how it was produced — constitutes the most fundamental step

2. Denizcilik Bankası Personel Müdürlüğü, Gülümser Aral Personel Dosyası ve Sicil Kaydı, 12.01.1953 (Ömer Durmaz Arşivi).

3. Etiket tasarımının tespit edebildiğim ilk kaynağı İstanbul Şehir Üniversitesi'nin Taha Toros arşivi idi. Taha Toros, Sabiha Bozcalı'yla ilgili yayın, arşiv çalışması yapmıştı. Üniversitenin kapatılmasıyla bu arşiv dağıldı ve birçok şey gibi söz konusu etiket ile benzer tasarım alternatifleri farklı kaynaklarda karşımıza çıkmaya başladı. Etiket tasarımının künye bilgisi Taha Toros arşivinde olması gerektiği gibiydi. Örnek: <https://mavciefendi.wordpress.com/2015/08/26/taha-toros-arsivi-acildi-ve-dahi-bu-arsivden-bir-sabiha-bocali-illustrasyonu/> (Yayın: 26.8.2015, Erişim: 2.2.26)

2. Maritime Bank of Türkiye Personnel Directorate, Gülümser Aral Personel File and Service Record, 12 January 1953 (Ömer Durmaz Archive).

küçük geri dönüş, meselenin bir 'etiket hatası'ndan daha fazlası olduğunu düşündürüyor: Arşiv, yalnızca bilgi depolayan bir yer değil; bilginin nasıl kurulacağını, nasıl sınıflanacağını ve hangi adların görünür kalacağını belirleyen bir rejim. Üstelik Salt Araştırma'nın Sabiha Bozcalı arşiv çalışmasına dayanan kapsamlı sergisinden sonra, Bozcalı'nın 'bilinmiyor' olduğu varsayımıyla açıklanabilecek bir durumla da karşı karşıya değiliz. Tam tersine, burada arşivlerin birbirini 'duyması' ve doğrulaması gerekirken, kayıt alanındaki küçük bir tercih ya da ihmal, bilgiyi yeniden sessizliğe itebiliyor. Bu yüzden örnek, basit bir istisna değil; arşivlerin konuşmadığı, konuşsa bile sesin kolayca kısılabildiği bir vakaya işaret ediyor. Burada sözünü ettiğim şey hamaset ya da kurum eleştirisi üretme hevesi değil; kadınların arşivde nasıl kaybolduğunu, görünmezliğin hangi küçük idari kararlar ve kayıt alışkanlıklarıyla tekrar tekrar üretildiğini göstermek. Bu tür örnekleri sakince ama açık biçimde tartışmaya açmadıkça arşivin sorunlarını "istisna" sanmaya ve aynı kayıpları yeniden üretmeye devam ediyoruz.

Artık bu tür belirsiz, tanımlanmamış, eksik bırakılmış malzemenin farkında olduğum için pratikte arşiv araştırmaları genel olarak şu şekilde yapıyorum:

- Kurum arşivinde 'grafik tasarım' diye klasör yoksa, 'Halkla Münasebetler', 'Neşriyat', 'Reklam ve Propaganda', 'Tanıtma', 'Turizm' gibi başlıklara bakıyorum.
- Personel dosyalarında 'grafik tasarımcı' aramak yerine 'artist', 'ressam', 'dekoratör', 'çizer', 'mübeyyiz', 'mürettip' gibi unvanlara odaklanıyorum.
- Basılı malzemede imza yoksa; matbaa, basım yeri, tarihleme, kâğıt türü, baskı tekniği, tipografi, tarz ve içerik gibi ipuçlarıyla malzemeyi bir bağlama yerleştiriyorum.

Anlaşılabileceği üzere arama sözcükleri keskin değil; her yeni bulgu sözlüğü genişletiyor. Örneğin Üretmen'in Denizcilik Bankası kaydındaki unvanını öğrendiğimde, benzer unvanlarla çalışan başka kadınların da izini sürmek mümkün oldu. Bu noktada tarihyazımı, yalnızca 'kim' sorusuna değil, arşiv çalışmaları açısından 'hangi kelimeyle' sorusuna da cevap veriyor.

## Gülümser Aral Üretmen'in Yaşamı ve Mesleki Seyri

Gülümser Aral Üretmen'in yaşam çizgisi, yalnızca bir "kişisel başarı" hikâyesi olarak değil Türkiye'de grafik üretimin meslekleştiği bir dönemi içeriden okutan bir kesit olarak ele alınabilir. Bursa'dan İstanbul'a uzanan çocukluk ve lise yıllarında Bâb-ı Âli'de başlayan ücretli çizim pratiği, henüz 'grafik tasarım' adının yerleşmediği bir ortamda, kadın emeğinin nasıl dolaşıma girdiğini gösterir. Bu bölüm, Üretmen'in erken işçiliğinden Akademi'deki atölye disiplinine, oradan da Denizcilik


in ensuring that a source can be accessed by researchers. Although archival software in the digital age appears to facilitate this process, when catalogue data are entered incorrectly, what one seeks is frequently deemed 'absent', even if it exists within the system. The 'Ankara Birası' label held in the Koç University digital collections offers a typical example. The material has been classified in the records as a 'poster'; yet a poster and a label are entirely different forms of production, differing in size, printing technique, context, and informational structure, among other aspects. As this example makes clear, in archival practice, works relating to graphic design are often broadly recorded under the heading of 'poster', resulting in a generalising tendency. Moreover, despite the fact that the designer of this label was Sabiha Bozcalı — one of Türkiye's pioneering women painters and also an illustrator — no reference to such a significant producer was included in the documentation. When I identified this issue and formally notified the institution with justification<sup>3</sup>, the record was initially corrected; however, after some time, it was reverted to its previous form. This minor reversal suggests that the matter extends beyond a simple 'labelling error' — the archive is not merely a site of information storage, but also a regime that determines how knowledge is constructed, classified, and which names remain visible. Furthermore, following the comprehensive exhibition based on Salt Research's archival work on Sabiha Bozcalı, we are not confronted with a case that could be explained by assuming that Bozcalı was 'unknown'. On the contrary, at a moment when archives ought to 'hear' and corroborate one another, a small preference or omission in cataloguing can once again consign knowledge to silence. What I refer to here is neither rhetorical exaggeration nor a desire to produce institutional critique; rather, it is an attempt to demonstrate how women disappear within the archive, and how invisibility is repeatedly reproduced through minor administrative decisions and habitual recording practices. Unless such examples are discussed calmly yet openly, we continue to treat archival problems as 'exceptions' and to reproduce the same losses time and again.

Now that I am aware of the existence of such ambiguous, undefined, or incompletely catalogued material, I

3. The earliest source I was able to identify for the label design was the Taha Toros Archive at İstanbul Şehir University. Taha Toros had conducted publications and archival research on Sabiha Bozcalı. Following the closure of the university, the archive was dispersed, and, as with many other materials, this label and similar design variants began to appear across different sources. The imprint information for the label design in the Taha Toros Archive was recorded as it ought to have been. Example: <https://mavci.fendi.wordpress.com/2015/08/26/taha-toros-arsivi-acildi-ve-dahi-bu-arsivden-bir-sabiha-bozcali-illustrasyonu/> (Published: 26 August 2015, Accessed: 2 February 2026)

KOÇ ÜNİVERSİTESİ  
DIGITAL COLLECTIONS

Home Browse About How to Use Contact Material Request ★ Saved Items Log in



**Item Description**

Envanter No / Inventory No	A442
Başlık / Title	Atatürk Orman Çiğliği Fabrikası: <b>Ankara birası</b> etiketi
Doküman türü / Type of document	Afiş
Anahtar kelimeler / Keywords	<b>Ankara birası</b> Üretim Ankara Bira Fabrikası Atatürk Orman Çiğliği
Materyal türü / Material type	İmaj / çizim
Format	JPEG
Dijitalleştirme tarihi / Date-digitized	2016
Koleksiyon / Collection	Ankara Belgeleri Koleksiyonu / Ankara Documents Collection
Kütüphane / Library	VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi / VEKAM Library and Archive
Yayıncı / Publisher	Koç University, Suna Kıraç Library as digital publisher
Hakklar ve kullanım / Rights and usage	Tüm imaj ve materyaller görüntüleme amaçlıdır. Kullanıcılar hiç bir surette Koç Üniversitesi Vebhi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin (VEKAM) açık yazılı izni olmadan imajları kopyalayamaz, yeniden üretmez, dağıtamaz, ıcrs edemez, değiştiremez veya imajı etkileme yapamaz. İlgili mevzuatı tarafından izin verilen eğitim veya akademik amaçlı kullanımlarda telif sahiplerine ve Koç Üniversitesi VEKAM'a mutlaka atıf yapılmalıdır.

Arşivdeki bir 'etiket hatası' bazen tarihin akışını değiştirir. Koç Üniversitesi dijital koleksiyonlarında yer alan bu nesne, bir süre "afiş" olarak kataloglanır. Oysa bu, Sabiha Bozcalı'nın Ankara Birası için tasarladığı zarif bir etiket çalışmasıdır. Ölçek ile işlev arasındaki farkı görmeyen kayıt dili, Bozcalı'nın grafik üretimini 'tasarım' arayan gözlerden yıllarca saklar; arşiv bilgiyi depolamakla kalmaz, görünürlüğü rejimini de kurar.

An "error of labelling" in the archive can sometimes alter the course of history. This object, held in the Koç University digital collections, was for a period catalogued as a "poster". In fact, it is an elegant label design created by Sabiha Bozcalı for Ankara Birası. A cataloguing language that fails to recognise the distinction between scale and function concealed Bozcalı's graphic production from eyes searching for "design" for years; the archive does not merely store knowledge, it also constructs a regime of visibility.

Bankası gibi yarı kamusal bir kurumda kurumsal görsel dilin inşasına uzanan hattı birlikte düşünmeyi öneriyor.

### -Bursa'dan Bâb-ı Âli'ye: Çocuk Yaşta Başlayan Bir Görsel Serüven

Gülümser Aral Üretmen, 23 Ağustos 1929'da Bursa'da doğar. Maliye müfettişi Lütfi Aral ile Melek Aral'ın ikinci kızıdır. Çocukluğu Bursa-İstanbul hattında geçer; ailenin İstanbul'a taşınmasına rağmen Bursa'yla bağı kopmaz. Çizim yeteneği erken fark edilir. Daha lise öğrencisiyken Bâb-ı Âli'de illüstratör, o zamanki ifadeyle 'ressam' olarak çalışmaya başlar; artık Türkiye'de basın-yayın dünyasının, edebiyatın, gazeteciliğin tam göbeğinde bir öğrencidir.

Üretmen 1944-1953 arasında Türkiye Yayınevi'nin çıkardığı *Ev-İş* dergisi için moda illüstrasyonları yapar; aynı

generally conduct my archival searches in the following manner:

- If there is no folder labelled 'graphic design' in an institutional archive, I consult headings such as 'Public Relations', 'Publishing', 'Advertising and Propaganda', 'Promotion', and 'Tourism'.
- Rather than searching for 'graphic designer' in personal files, I focus on titles such as 'artist', 'painter', 'decorator', 'draughtsman', 'copying clerk', and 'typesetter'.
- If there is no signature on printed material, I situate the item within a context by means of clues such as the printing house, place of publication, dating, type of paper, printing technique, typography, style, and content.

As becomes evident, the search terms are not fixed; each new finding expands the vocabulary. For instance, once I learned Üretmen's title in the Maritime Bank of Türkiye record, it became possible to trace other women working under similar designations. At this point, historiography responds not only to the question of 'who', but also, from the perspective of archival research, to the question of 'with which word'.

### The Life and Professional Trajectory of Gülümser Aral Üretmen

The life course of Gülümser Aral Üretmen may be considered not merely as a narrative of 'personal achievement', but as a cross-section that offers an internal perspective on a period in which graphic production in Türkiye was becoming professionalised. Her paid drawing practice, which began in Bâb-ı Âli during her childhood and secondary school years spanning from Bursa to İstanbul, demonstrates how women's labour entered circulation in an environment where the term 'graphic design' had not yet become established. This section proposes to consider together the trajectory extending from Üretmen's early craft practice to the studio discipline of the Academy, and from there to the construction of a corporate visual language within a semi-public institution such as the Maritime Bank of Türkiye.

#### -From Bursa to the Bâb-ı Âli: A Visual Journey Beginning in Childhood

Gülümser Aral Üretmen was born on 23 August 1929 in Bursa. She was the second daughter of Lütfi Aral, a financial inspector, and Melek Aral. Her childhood unfolded along the Bursa-İstanbul axis; although the family moved to İstanbul, their connection with Bursa was not severed. Her talent for drawing was recognised at an early age. While still a secondary school student, she began working in Bâb-ı Âli as an illustrator — in the terminology of the time, a 'painter' — thus becoming a

yayınevinde Kemalettin Tuğcu'yla çalışır. Kendi anlatısında bu dönem, kaynak yoksunluğuna rağmen yaratıcı keşiflerle öne çıkar: Savaş yıllarıdır; moda dergileri azdır; sinema bir 'referans bankası'na dönüşür. Filmlerde görüldüğü kıyafetleri çizer, kendi tasarladığı kâğıt bebekleri giydirir; çizimler kız sanat okullarında kullanılır. Bu dönemin işleri dergi sayfalarında 'anonim'leşir; imza, kredi, telif pratikleri zayıftır. Üretmen, Bâb-ı Âli'ye açılan bu erken dönemi kendi ağzından şöyle anlatır:

*"Lisede epeyce moda çizimi yapmış olmamın verdiği yatkınlıkla, bir yakınımızın tavsiyesiyle Bâb-ı Âli'ye, Ev-İş dergisine kıyafet modelleri çizdim. Moda ve ev kapsamında; örtü, yastık, çocuk, kadın giysileri çizmeye ücretli olarak 1944 yıllarında başladım. İkinci Cihan Harbi yılları idi, moda dergileri yeterli değildi. Tek yardımcım sinemaydı! İzlediğim filmlerdeki giysileri çiziyor, sonra yaptığım kâğıt bebeklere özgün giysilerimi giydiriyordum. Lise derslerimin yanı sıra, bu iş epeyce vaktimi alıyordu. Bu çizimleri kız sanat okulları da alıp diktiriyorlardı. Moda çizimleri birikimim halen durmaktadır."*<sup>4</sup>

Üretmen Bâb-ı Âli'deki temaslarını daha da somutlaştırır: "Kemalettin Tuğcu ile 1948-1951 yılları arasında, Bâb-ı Âli'de Türkiye Yayınevi'nde tanıştım" der; *Ev-İş* mecmuasına "modeller" verdiğini, baskıya verenin ise Tuğcu olduğunu ekler. Bu iki satır, iki açıdan önemlidir. Birincisi, Üretmen'in Akademi'ye başlamadan önce görsel emek ürettiğini ve bunu bir yaratıcı ekonomi içinde yaptığını gösterir. İkincisi, 'grafik tasarım' etiketi henüz ortada yokken, moda çizimi gibi alanların nasıl bir geçiş zemini oluşturduğunu hatırlatır: Bâb-ı Âli'deki yayınevi-matbaa ekosistemi, yaratıcı endüstri genç bir kadına hem iş hem de görünmez bir deneyim alanı açar.

#### **-Akademi Yılları: Atölye Disiplini, Yangın ve "Dünyaya Açılan Tek Pencere"**

Üretmen, lise yıllarında başladığı alaylı 'ticari resim' pratiğini eğitimle derinleştirmek ister. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Afiş Atölyesi sınavlarına girer ve 1949'da Akademi'ye kaydolur. Bu sırada Bâb-ı Âli'de çalışmayı sürdürür. Akademi 1948'de büyük bir yangın yaşar; kütüphanenin ve eğitim materyallerinin önemli kısmı kaybolur. Bu, yalnızca bir bina kaybı değil; görsel kültürün bellek kaybıdır. Dolayısıyla Üretmen'in sanat ve tasarım eğitimi bu büyük yangının, arşiv kaybının Akademi'de yarattığı derin etkisi içinde sürer.

Üretmen, hazırlık eğitiminde Sabri Berkel, Emin Barın, Zeki Faik İzer'le çalışır; ardından Afiş Atölyesi'nde devam eder. Atölyenin rutini fiziksel ve düşünsel bir disiplin

young student situated at the very heart of Türkiye's press and publishing world, literature, and journalism.

*Between 1944 and 1953, Üretmen produced fashion illustrations for Ev-İş, a periodical published by Türkiye Yayınevi; at the same publishing house, she worked alongside Kemalettin Tuğcu. In her own account, this period stands out for its creative discoveries despite material scarcity: these were the war years; fashion magazines were limited; cinema became a 'reference bank'. She drew the garments she observed in films and dressed paper dolls of her own design; her drawings were used in girls' vocational schools. The works of this period became 'anonymous' within the pages of the periodical; practices of signature, credit, and copyright were weak. Üretmen recounts this early phase, which opened onto Bâb-ı Âli, in her own words as follows:*

*"Having developed a considerable aptitude for fashion drawing during my secondary school years, and upon the recommendation of an acquaintance, I went to Bâb-ı Âli and drew clothing designs for the periodical Ev-İş. Within the scope of fashion and domestic life, I began, around 1944, to produce drawings of covers, cushions, children's and women's garments on a paid basis. These were the years of the Second World War; fashion magazines were limited. My only assistance was the cinema! I drew the garments I saw in the films I watched, and then dressed the paper dolls I had made with my own original designs. Alongside my secondary school lessons, this work took up a considerable amount of my time. Girls' vocational schools would also acquire these drawings and have the garments made. My collection of fashion drawings still survives."*<sup>4</sup>

*My only assistance was the cinema!*

Üretmen renders her contacts in Bâb-ı Âli even more concrete: 'I met Kemalettin Tuğcu between 1948 and 1951 at Türkiye Yayınevi in Bâb-ı Âli,' she states, adding that she supplied 'models' to the periodical *Ev-İş*, while Tuğcu was responsible for sending them to press. These two lines are significant in two respects. First, they demonstrate that Üretmen was producing visual labour prior to entering the Academy, and that she did so within a creative economy. Second, they recall how fields such as

4. Ömer Durmaz, "Gülümser Aral Üretmen'le söyleşi", 21 Nisan 2016, İstanbul.

4. Ömer Durmaz, "Interview with Gülümser Aral Üretmen," 21 April 2016, İstanbul.



Savaş yıllarının yokluğunda yaratıcılığın gündelik bir pratiğe dönüşmesi... Ev-İş dergisinin sayfalarında yer alan moda illüstrasyonları Üretmen'in lise çağında Bâb-ı Âli'ye attığı ilk profesyonel imzalarıdır. Moda dergilerinin az olduğu yıllarda sinema onun 'referans bankası' olur; filmlerden akılda kalan kostümler, çizimde dönemin kadınları için birer model sayfasına dönüşür.

*The transformation of creativity into a daily practice amid the scarcity of the war years... The fashion illustrations published in the pages of Ev-İş constitute Üretmen's first professional signatures, produced during her secondary school years in Bâb-ı Âli. At a time when fashion magazines were scarce, cinema became her "reference bank"; costumes remembered from films were translated into model pages for the women of the period through drawing.*

Tek yardımcım sinemaydı!

ister: Çizim masaları, soba başında uzun saatler, eskizlerin tek tek değerlendirilmesi, kompozisyon ve fikir üzerine yoğun bir tartışma ortamı... Teknik olanaklar bugünkü gibi değildir; yöntem gözlem ve deneme-yanılmadır.

Üretmen'in sınıf arkadaşları arasında daha sonra farklı alanlarda ünlenen adlar vardır: Melike Abasıyanık, Semih Balcıoğlu, Ayhan Işık, Mengü Ertel, Kuzgun Acar, Ayhan Akalp... Bu kuşağın ortak deneyimi, savaş yıllarının eksikleriyle baş etmek ve bir yandan çalışıp bir yandan eğitim almaktır. Üretmen, Alman grafik tasarım dergisi *Gebrauchsgraphik*'i "dünyaya açılan tek pencere" olarak anar. Bu cümle, dönemin görsel referans dolaşımını anlamak için anahtar niteliğinde.

*fashion drawing functioned as transitional grounds at a time when the label 'graphic design' had not yet emerged: the publishing and printing ecosystem of Bâb-ı Âli, as a creative industry, opened up both employment and an invisible sphere of experience for a young woman.*

#### **-The Academy Years: Studio Discipline, Fire, and the "Only Window onto the World"**

*Üretmen sought to deepen, through formal education, the informal practice of 'commercial art' that she had begun during her secondary school years. She sat the entrance examinations for the Poster Studio at the State Academy of Fine Arts and enrolled in the Academy in 1949. During this period, she continued working in Bâb-ı Âli. In 1948, the Academy suffered a major fire; a significant portion of its library and teaching materials was lost. This was not merely the loss of a building, but a loss of visual cultural memory. Üretmen's artistic and design education therefore proceeded within the profound impact created at the Academy by this devastating fire and archival destruction.*

Zeki Faik İzer'in Paris'te lisansüstü eğitim için Suna Kan Fonu üzerinden yaptığı öneri, aile tarafından 'genç bir kadın'ı yurtdışına tek başına göndermenin tedirginliği nedeniyle kabul görmez. Bu küçük biyografik ayrıntı, kadınların mesleki gelişim imkânlarına nasıl cinsiyetçi bir sınırlama getirildiğini gösterir.

Bu bölüm, kadınların tasarım eğitimine erişimindeki 'görünür' ve 'görünmez' bariyerleri birlikte düşündürüyor. Üretmen Akademi'ye kabul ediliyor, mezun oluyor, ödül alıyor; yani başarıya ulaşmanın 'resmi' kanallarına giriyor. Fakat Paris'te lisansüstü olmasının aile tarafından reddedilmesi eğitimdeki eşitliğin kariyer kararlarında nasıl kırıldığını gösteriyor. Bu kırılma, her zaman açık bir yasak olarak değil, 'korumacı' bir tutum olarak kendini gösteriyor. Dolayısıyla kadın tasarım tarihini yazarken, yalnızca kurumların kayıtlarına değil, aile içi kararların cinsiyetçi doğasına da bakmak gerekiyor.

### -Mezuniyet, Atölye Üretimleri ve Tarihsel Kaynakla Çalışma

1951 yılındaki mezuniyetinin hemen ardından, Üretmen'in el yazısıyla tuttuğu kısa bir not, "akademik kariyer" ihtimalinin nasıl belirdiğini anlatır. 16 Mayıs 1952 tarihli bu notta, Zeki Faik İzer'in kendisine Akademi'de 'kostüm tarihi' ekseninde asistanlık için bir kapı araladığını; Bale Bölümü'nde her salı yapılan hocalar toplantısına katılmasının teklif edildiğini yazar. Notun devamı, tasarımcı kimliğini tek bir 'afiş' üzerinden okumayı zorlaştıran türden bir çalışmayı tarif eder: Topkapı Sarayı'nda minyatür kitaplar üzerinden, İsmail Hakkı Konyalı ve Rıfki Melül Meriç eşliğinde özellikle askeri kıyafetleri detaylı çizip arşivlediğini; depolardaki tarihi kostümleri renk, işleme ve malzeme bakımından görme şansı bulduğunu kaydeder. Bu satırlar, bir yandan Akademi çevresindeki hocalık/uzmanlık ağlarını görünür kılar; öte yandan Üretmen'in 'grafik' ile 'kostüm tarihi' arasında kurduğu köprünün erken izini ortaya koyar.

Aynı not sayfasının alt kısmı, bu arşiv çalışmasının somut bir üretime nasıl dönüştüğünü de gösterir. Üretmen, Harbiye Askeri Müze için, İstanbul'un fethinin 500. yılı dolayısıyla hazırlanacak mehter takımı giysileriyle yeniçeri askeri kıyafetlerini çizip teslim ettiğini belirtir; hatta kaç çizim yaptığını ve ödeme kalemlerini tek tek yazar: 22 adet tekil çizim ve 4 adet grup çizimi -toplam 26 çizim. Tutarların not edilmiş olması, bu işlerin 'hobi' değil, mesleki bir emek olarak görüldüğünü; ancak aynı emeğin daha sonra arşivde çoğu kez 'kıyafet çizimi' başlığı altında kaybolduğunu hatırlatır.

Üretmen'in Akademi çevresinde 'asistan' olarak anıldığı bir başka iz, beklenmedik bir yerde karşımıza çıktı: 2005

Üretmen worked with Sabri Berkel, Emin Barın, and Zeki Faik İzer in her preparatory training. She then continued in the Poster Studio. The routine of the studio required physical and intellectual discipline – drawing tables, long hours by the stove, the evaluation of sketches one by one, and an intensive environment of discussion on composition and ideas. Technical facilities were not as they are today; the method was observation and trial and error.

Among Üretmen's classmates were names who would later become renowned in different fields, a few include: Melike Abasıyanık, Semih Balcıoğlu, Ayhan Işık, Mengü Ertel, Kuzgun Acar, and Ayhan Akalp. The shared experience of this generation was coping with the shortages of the war years while working and studying simultaneously. Üretmen refers to the German graphic design periodical *Gebrauchsgraphik* as the 'only window onto the world'. This sentence is key to understanding the circulation of visual references in that period.

Zeki Faik İzer's proposal, made through the Suna Kan Fund, that she pursue postgraduate study in Paris was not accepted by her family, owing to their anxiety about sending a 'young woman' abroad alone. This small biographical detail demonstrates how gendered constraints were imposed upon women's opportunities for professional development.

This section prompts a joint consideration of the 'visible' and 'invisible' barriers shaping women's access to design education. Üretmen was admitted to the Academy, completed her studies, and received awards; thus, she entered the 'official' channels of recognised achievement. However, the family's refusal of the possibility of postgraduate study in Paris reveals how formal equality in education can fracture at the level of career trajectories. This rupture does not necessarily take the form of an explicit prohibition; rather, it often manifests itself as an ostensibly 'protective' attitude. Therefore, in writing the history of women in design, it is necessary to examine not only institutional records but also the gendered character of intra-family decision-making processes.

### -Graduation, Studio Production, and Working with Historical Sources

Immediately following her graduation in 1951, a brief handwritten note by Üretmen recounts how the possibility of an 'academic career' began to emerge. In this note, dated 16 May 1952, she records that Zeki Faik İzer opened a path for her to serve as an assistant at the Academy in the field of 'costume history', and that she was invited to attend the weekly Tuesday meetings of the faculty in the Ballet Department. The continuation of the note describes a form of work that resists reading her identity as a designer solely through a single 'poster'.

tarihli Zeki Faik İzer kitabında<sup>5</sup> Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü toplantısından bir toplu fotoğraf yayımlanır. Fotoğraftaki kişilerin adları tek tek yazılır; ancak en sondaki kadın figürün karşısına bir soru işareti konulur. Aynı fotoğraf, Üretmen'in elindeki belgeler arasında, kurşunkalemle "Gülümser Aral grafiker" notuyla dolaşır. Bu küçük '(?)', görünmezliğin en yalın örneklerinden biridir: Kişi kadrajda vardır, kurum içi ağın içindedir, ama adı yazılmıyor. Üstelik soru işaretinin hemen yanında İzer'in çevresindeki erkek kanon eksiksiz biçimde listelenir. Böyle anlarda, tarihyazımında 'eksik bilgi' dediğimiz şeyin aslında nasıl bir hiyerarşiyle üretildiği daha net görünür.

### -Denizcilik Bankası: Kurum Dili ve Bir 'İlk'

1953'te Üretmen, Denizcilik Bankası'nda işe başlar ve kurumda kadrolu grafik üretim işini üstlenen ilk isimlerden biri olur. Arşiv kaydında şu bilgiler yer alır:<sup>6</sup> 12.01.1953 başlangıç tarihi; 550 lira maaş; "Halkla Münasebet İşlerinde ressam" unvanı. 1954'ten itibaren bankanın Halkla Münasebetler Dairesi Neşriyat Bürosu'nda "reklam propaganda ressamı" olarak çalışır. 1960'ta bankadan ayrıldığında maaşı 925 liraya çıkar. O yıllarda unvanlar 'grafik tasarımcı' değildir; 'ressam', 'reklam ressamı', 'matbaa ressamı', 'afişçi' gibi adlandırmalar dolaşır. Üretmen kendisini "grafik sanatçısı" diye tarif eder.

Bankada kadrolu tek tasarımcıdır. Ekipte bir iç mimar, bir fotoğrafçı ve dışarıdan danışmalık yapan dönemin önemli sanatçı-tasarımcılarından Mazhar Nazım Resmor bulunur. Bu yapı, kurumun görsel iletişimi bir işlev olarak kurguladığını gösterir. 1953 öncesi Denizyolları'nın grafik ürünlerine bakınca farklı imzalar ve illüstrasyon dilleri görülür; reklam ve tanıtım anlayışı bütünlüklü değildir. Üretmen'in gelişiyle kurum, daha tutarlı bir görsel dile yaklaşır. Deniz temalı illüstrasyonları, yalnızca bir estetik tercih değil deniz ulaşımı algısını kuran bir görsel çerçeve olur.

Üretmen bu dönemi "ustalık dönemi" diye anar: Abidin Daver ve Genel Müdür Ulvi Yenal'ın verdiği temalarla turizmi canlandırmak için afiş ve broşürler tasarlar; temaların genişliği, bankanın modernleşme gündemi ile görsel iletişim arasındaki bağı açık eder.

1950'lerin Türkiye'sinde 'halkla münasebet' birimi, modern kurum olmanın göstergelerinden biri. Bu birimler, yalnızca broşür basmak için değil, kurumun kendini ulusal ve uluslararası alanda 'temsil' etmesi için çalışır. Denizyolları ve Denizcilik Bankası için turizmi

*She writes that, at the Topkapı Palace, she examined miniature manuscripts, drawing and archiving in detail particularly military garments, under the guidance of İsmail Hakkı Konyalı and Rıfki Melül Meriç; she further records that she had the opportunity to see historical costumes preserved in storage, observing their colours, embroidery, and materials. These lines render visible, on the one hand, the networks of teaching and expertise surrounding the Academy; on the other, they reveal an early trace of the bridge Üretmen established between 'graphic' practice and 'costume history'.*

*The lower section of the same note page also demonstrates how this archival research was transformed into a concrete production. Üretmen records that, for the Military Museum in Harbiye, she drew and delivered the costumes of the janissary band and the uniforms of Janissary soldiers to be prepared for the 500th anniversary of the conquest of İstanbul; she even lists individually the number of drawings produced and the corresponding payments: 22 single drawings and 4 group drawings — a total of 26 drawings. The fact that the sums were recorded indicates that these works were regarded not as a 'hobby' but as professional labour; yet it also recalls how the same labour would subsequently disappear in the archive, often subsumed under the heading of 'costume drawing'.*

*Another trace of Üretmen being referred to as an 'assistant' within the Academy circle came to my attention in an unexpected place: in a 2005 book on Zeki Faik İzer<sup>5</sup>, a group photograph from a meeting of the Institute of Turkish Art History is published. The names of the individuals in the photograph are listed one by one; however, a question mark is placed next to the last woman. The same photograph circulates among the documents in Üretmen's possession, annotated in pencil with the note 'Gülümser Aral, graphic artist'. This small '(?)' constitutes one of the most unadorned examples of invisibility: the individual is present within the frame, situated within the institutional network, yet her name is not recorded. Moreover, immediately beside the question mark, the male canon surrounding İzer is listed in full. At such moments, it becomes clearer how what we describe in historiography as 'missing information' is in fact produced through a hierarchy.*

### -The Maritime Bank of Türkiye: Institutional Language and a 'First'

*In 1953, Üretmen began working at the Maritime Bank of Türkiye and became one of the first figures within*

5. Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 31.

6. Denizcilik Bankası Personel Müdürlüğü, Gülümser Aral Personel Dosyası ve Sicil Kaydı, 12.01.1953 (Ömer Durmaz Arşivi).

5. Gül İrepoğlu, *Zeki Faik İzer* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 31.



Bir soru işareti tarihe nasıl not düşer? İrepoğlu'nun Zeki Faik İzer kitabında yayımlanan toplu fotoğrafta, en sağdaki kadın figürünün karşısında yalnızca "(?)" vardır. Üretmen'in kendi arşivindeki kopyada ise kurşunkalemle "Gülümser Aral grafiker" notu okunur; tarihin yazmadığı ismi, kişi kendi şerhiyle geri çağırır.

*How does a question mark inscribe itself into history? In the group photograph published in İrepoğlu's book on Zeki Faik İzer, only a "(?)" appears opposite the female figure on the far right. In the copy preserved in Üretmen's personal archive, however, the handwritten note in pencil reads "Gülümser Aral, graphic designer"; the name omitted by history is thus restored through the subject's own annotation.*

canlandırma hedefi, görsel malzemenin stratejik önemini artırır. Üretmen'in işlerinin çeşitliliği (afiş, broşür, takvim, pul, logo) bu stratejinin parçası olmuştur.

Burada 'ilk' kelimesini dikkatli kullanmak gerekiyor. Üretmen'in kurumdaki 'ilk kadın tasarımcı' olması onu romantikleştiren bir etiket olmamalı; tam tersine erkek egemen bir kurumda bir kadının daimi tasarımcı olarak konumlanmasının kurumsal mekanizmalarını açığa çıkaran analitik bir araç olmalı. Bankanın arşiv dili, Üretmen'i 'ressam' diye kaydediyor; ama işin karşılığı, bugün 'kurumsal kimlik ve görsel iletişim' dediğimiz geniş bir alana yayılıyor.

#### -Tanıklıklar: Ayhan Akalp ve Abidin Daver'in Kaydı

Üretmen'in bankaya girişini sınıf arkadaşı Ayhan Akalp (1929) şöyle anlatır: "Gülümser 'terbiyeli' bir arkadaştı; mezuniyet sonrası Denizcilik Bankası'na başvurdu; aynı günlerde bana da bankadan bir öneri geldi ve tesadüfen bankada karşılaştık. Dönemin Cumhuriyet yazarı Abidin Daver, bankada fahri bir görev üstleniyordu ve denizcilğe tutkuyla bağlıydı. Daver, reklam ve tanıtım işlerinde yenilik istiyordu; Gülümser'i tercih etti ve bankada işe başladı."

Daver'in Cumhuriyet'teki yazısında Üretmen'den söz etmesi ayrıca önemlidir. İhap Hulusi'nin afiş sanatında açtığı yoldan, Akademi'de kurulan afiş atölyesinden ve Kenan Temizan'ın rolünden söz ederken, "(...) Denizcilik

the institution to assume a staff position in graphic production. The archival record includes the following details<sup>6</sup> – a starting date of 12 January 1953; a salary of 550 lira; and the title 'painter in Public Relations'. From 1954 onwards, she worked in the Publishing Bureau of the Bank's Public Relations Department as an 'advertising propaganda painter'. When she left the Bank in 1960, her salary had risen to 925 lira. At that time, professional titles were not 'graphic designer'; designations such as 'painter', 'advertising painter', 'printing-house painter', and 'poster artist' circulated instead. Üretmen described herself as a 'graphic artist'.

She was the only staffed designer at the Bank. The team included an interior architect, a photographer, and Mazhar Nazım Resmor — one of the prominent artist-designers of the period — who served as an external consultant. This structure indicates that the institution conceived visual communication as a distinct function. Looking at the graphic products of Turkish Maritime Lines before 1953, different signatures and illustration styles are evident; their advertising and promotional approach is not unified. With Üretmen's arrival, the institution moved towards a more consistent visual language. Her sea-themed illustrations constituted not merely an aesthetic preference, but a visual framework that shaped the perception of sea transport.

6. Maritime Bank of Türkiye Personnel Directorate, Gülümser Aral Personnel File and Service Record, 12 January 1953 (Ömer Durmaz Archive).



Bürokratik unvanların dili tasarım emeğini tanımazsa... Denizcilik Bankası personel sicil fişinde Üretmen'in unvanı 'ressam' olarak geçer. Bugün 'kurumsal kimlik ve görsel iletişim' dediğimiz iş alanı, o dönemde 'halkla münasebet' başlığı altında yürür; araştırmacı, tasarımcının izini bu kelimelerin içinde sürer.

*When the language of bureaucratic titles fails to recognise design labour.. In the personnel record card of the Maritime Bank of Türkiye, Üretmen's title appears as "painter". What we would today describe as "corporate identity and visual communication" was at that time conducted under the heading of "public relations"; the researcher must therefore trace the designer's presence within the vocabulary of these terms.*

Bankası'nın afişlerini yapan bayan Gülümser'dir<sup>7</sup> diye yazar. Bu cümle, Üretmen'in yalnızca kurum içinde değil, dönemin basınında da adıyla kayda geçtiğini gösterir.

#### -Üretimin Çeşitliliği: Afiş, Broşür, Takvim, Pul, Logo

Üretmen'in en üretken dönemi 1950'ler ve 1960'ların başıdır; özellikle çocukları doğmadan önce. Denizcilik Bankası ve Denizyolları dışında Garanti Bankası, Dünya Gazetesi, Türk Hava Yolları, Şişecam, Paşabahçe, Askeri Müze, Kızılay, Turizm Bakanlığı, Şehir Hatları, Yalova Termal Otel, Liman İşletmeleri, İstanbul Ekspres Gazetesi, Port Restaurant gibi kurumlara afiş, takvim, broşür, pul, etiket ve logo tasarlar. Bu çeşitlilik, Türkiye'de tasarımın disiplinleşme sürecinin bağımsız stüdyolar ya da



Denizin görsel dili... Denizcilik Bankası ve Denizyolları için üretilen broşür ve afişlerde guaş boya, el çizimi tipografi ve deniz temaları birlikte çalışır. Bu işler yalnızca estetik bir seçim değil, modernleşme propagandasının da görsel sözlüğüdür; yolculuğun konforu, rotanın güveni ve 'uluslararası' olma iddiası kâğıt üzerinde kurulur.

*The visual language of the sea... In the brochures and posters produced for the Maritime Bank of Türkiye and Turkish Maritime Lines, gouache painting, hand-drawn typography, and maritime themes operate in conjunction. These works represent not merely an aesthetic choice, but also a visual lexicon of modernisation propaganda; the comfort of travel, the security of the route, and the claim to being "international" are constructed on paper.*

Üretmen refers to this period as her 'mastery phase': working with themes provided by Abidin Daver and the General Director Ulvi Yenil, she designed posters and brochures intended to revitalise tourism; the breadth of these themes makes explicit the connection between the Bank's modernisation agenda and visual communication.

7. Daver, "Hem Nalına Hem Mihına: Reklâmlara Dair," Cumhuriyet, 19 Kasım 1953, 2.

yıldız tasarımcılar üzerinden değil, farklı kurumların ihtiyaçları üzerinden kurulduğunu da gösteriyor.

Arşiv açısından zorluk da burada başlıyor. Afiş ve broşür gibi efemera, kurum arşivinde 'günlük iş' sayılır; depolar da kaybolur; ajans kapanınca dağılır; aile çekmecelerine girer; sahaf kolilerinde dolaşır. Kadın tasarım tarihi kaçınılmaz olarak bu kırılğan dolaşımın tarihidir.

Üretmen yazışmalarından birinde işin 'malzeme' tarafını da kayda geçirir; bu da tasarım tarihinin çoğu kez atladığı bir ayrıntıdır. Tünelde Kâğıt Basım İşleri adıyla anılan toptancıdan metreyle kâğıt aldığı; boya, samur fırça, cetvel-pergel gibi araçları ise Domuz Sokağı'nda yabancı uyruklu yaşlı bir çiftin dükkânından temin ettiğini söyler. Ana boya olarak Talens guvaş kullanır; "dalgasız, net bir görünüm" için guvaşın teknik üstünlüğünü özellikle vurgular. Akrilik boyanın fuar/pano işleri için daha sonra ve daha ekonomik olduğu için devreye girdiğini de ekler. Bu not, bir tasarımcının üretim standardını -kâğıt, boya, fırça, teknik- bizzat tanımladığı nadir kaynaklardan biridir; aynı zamanda İstanbul'un malzeme coğrafyasına da işaret eder.

Üretmen'in üretim listesi, dönemin tasarım alanının nasıl 'çoklu' çalıştığını da gösteriyor. Aynı tasarımcı hem banka afişi yapıyor, hem turizm broşürü, hem pul tasarlıyor, hem cam sanayi için reklam hazırlıyor. Bugün ajanslarda ayrışan roller (illüstratör, art direktör, tipograf, kurumsal kimlik tasarımcısı) o dönemde tek bir 'ressam' unvanı altında birleşiyor. Bu nedenle Üretmen'in dosyası, bir kişinin kariyerinden çok mesleğin oluşum koşullarına dair bir kesit sunuyor.

#### -Yurtdışı, Kesinti ve Dönüş: Bakım Emeğinin Biyografisi

1960'ta Üretmen, eşinin işi nedeniyle yurtdışına taşınmak için bankadan ayrılır. İlk durak Yunanistan'dır; bu sırada özellikle Türk Hava Yolları için serbest çalışmayı sürdürür. Ancak eşinin görevleri, yoğun tempo ve çocukların eğitimi nedeniyle mesleğini aynı süreklilikle sürdüremez; aileye daha fazla zaman ayırır.

Üretmen, 25 Aralık 1953'te evlendiği Faruk Üretmen'i Denizcilik Bankası'nda tanır. 1957'de Türk Hava Yolları kurulduğunda Faruk Üretmen, Ulvi Yenil'in önerisiyle Atina dış bürosuna atanır; aile hayatı Yunanistan, Almanya, Lübnan ve İngiltere gibi ülkelerde sürer. Üretmen, Paris'te yapamadığı lisansüstünü, buldukları şehirlerin müze ve sergilerini izleyerek, kültürel zenginliği gözlemleyerek ve kızlarını sanat tasarımı ortamında yetiştirerek 'tamamladığını' söyler.

1970'lerden itibaren Türk motifleri ve minyatürlerden beslenen işleriyle sergilere katılır; 1976'da Kemal

In 1950s Türkiye, the 'Public Relations' department was one of the indicators of being a modern institution. These departments operated not merely to print brochures, but to enable the institution to 'represent' itself at both national and international levels. For Turkish Maritime Lines and the Maritime Bank of Türkiye, the objective of revitalising tourism increased the strategic importance of visual material. The diversity of Üretmen's work (poster, brochure, calendar, stamp, logo) formed part of this strategy.

Here, the term 'first' must be used with caution. Üretmen's position as the 'first woman designer' within the institution should not function as a romanticising label; rather, it should serve as an analytical tool that reveals the institutional mechanisms through which a woman was positioned as a permanent designer within a male-dominated structure. The archival language of the Bank records Üretmen as a 'painter'; yet the scope of her work extends across the broad field that we would today describe as 'corporate identity and visual communication'.

#### -Testimonies: The Recording of Ayhan Akalp and Abidin Daver

Üretmen's entry into the Bank is recounted by her classmate Ayhan Akalp (1929) as follows: 'Gülümser was a "well-mannered" friend; after graduation she applied to the Maritime Bank of Türkiye; around the same time I also received an offer from the Bank, and we happened to meet there by chance. Abidin Daver, then a writer for Cumhuriyet, held an honorary position at the Bank and was passionately devoted to maritime. Daver wanted innovation in advertising and promotional work; he chose Gülümser, and she began working at the Bank.'

Daver's reference to Üretmen in his article in Cumhuriyet is also significant. While discussing the path opened by İhâp Hulusi in poster art, the establishment of the poster studio at the Academy, and the role of Kenan Temizan, he writes: '(...) it is Mrs Gülümser who produces the posters for the Maritime Bank of Türkiye.<sup>7</sup> This sentence demonstrates that Üretmen was recorded by name not only within the institution but also in the press of the period.

#### -The Diversity of Production: Poster, Brochure, Calendar, Stamp, Logo

Üretmen's most productive period was the 1950s and the early 1960s, particularly before the birth of her children. In addition to the Maritime Bank of Türkiye and the

7. Daver, "Hem Nalına Hem Mıhına: Reklâmlara Dair", Cumhuriyet, 19 November 1953, 2.

Bilbaşar'ın *Kurbağa Çiftliği* kitabını resimler. 1980'lerde, yaklaşık yirmi yıl sonra Türkiye'ye döner. Sağlık sorunları ve eşinin yurtdışındaki iş hayatının sürmesi, çocukların yetiştirilmesi sorumluluğunu artırır ve profesyonel kariyerini yeniden kurmayı zorlaştırır. 19 Temmuz 2022'de hayatını kaybeder, 21 Temmuz'da da defnedilir.

### -Dosyayı Kurmak: Bir Biyografinin Arşivde İnşası

Üretmen üzerine yazmak, hazır bir arşiv çalışmasını açıp okumak gibi ilerlemedi; tam tersine, saha çalışmasıyla adım adım oluştu. İlk adım, literatürdeki boşluğu netleştirmektir: Grafik tasarım tarihine ilişkin temel kaynaklarda Üretmen'in adı yoktu; oysa 1950'lerin başında tasarım ödülleri aldığı biliniyordu. Bu çelişki, beni basılı kültür taramasına yöneltti. *Cumhuriyet* başta olmak üzere dönemin gazetelerinde reklam/afiş tartışmalarını, yarışma haberlerini ve kurum duyurularını izledim. Abidin Daver'in kupürü, bu tarama sırasında çıktı; "bayan Gülümser" ifadesi, biyografinin elle tutulur ilk sabitleyicilerinden biri oldu.

İkinci adım, kurumsal arşive girmektir. Burada 'ne aradığınız' kadar 'ne diye aradığınız' da belirleyici. 'Grafik tasarımcı' gibi bugüne ait bir terimle arayınca kayıt çıkmıyor; 'ressam', 'neşriyat', 'halkla münasebet' gibi dönem diline yaklaşınca kapı açılıyor. Denizcilik Bankası personel kaydı Üretmen'in işe başlama tarihini, unvanını ve maaş bilgisini netleştirdi; bu sayede üretim kronolojisini somut bir tarihlendirme üzerine kurmak mümkün oldu.

Üçüncü adımda sözlü tarih devreye girdi. Üretmen'in kendi zaman çizelgesini, kurum kayıtlarının ve basılı malzemenin tarihlemesiyle çapraz okudum. Tanıklıklar, belgenin söylemediği ayrıntıları -işlerin nasıl dağıtıldığı, atölye rutini, kurum içi işleyiş- tamamladı. Bu anlamıyla sözlü tarih, 'hatıra' toplamakla sınırlı değil, arşivle konuşan, arşivi test eden bir yöntem.

### -Gülümser Aral Üretmen'e Nasıl Ulaştım

Üretmen'in mesleki kariyerinden söz etmeden önce, kendisinden nasıl haberdar olduğuma ve özgeçmişini oluşturmadaki sürece kısaca değinmek istiyorum. Bu hikâyenin, tasarım tarihi araştırmalarında saha çalışmasının ve ısrarlı iz sürmenin önemini aktarmak için yararlı olacağını umuyorum.

Gülümser Hanım'ın imzasını ilk kez 1950'lerin Denizyolları sefer tarifelerinin kapaklarındaki illüstrasyonlarda görmüş, işlerini çok beğenmiş, araştırınca afişlerine de ulaşmıştım. Giderek arşivimdeki "Gülümser", "Gülümser Aral", "Gülümser Aral Üretmen" imzalı işler artmaya, zihnimde bir tasarımcı profili oluşmaya başlamıştı. Tasarım ve sanatla ilgili yayınları taradığımda hakkında pek bir şey bulamadım; üstelik grafik tasarım tarihinde adı

*Turkish Maritime Lines, she designed posters, calendars, brochures, stamps, labels, and logos for institutions such as Garanti Bank, Dünya Gazetesi, Turkish Airlines, Şişecam, Paşabahçe, the Military Museum, the Red Crescent, the Ministry of Tourism, City Lines, Yalova Thermal Hotel, Port Authorities, İstanbul Ekspres Gazetesi, and Port Restaurant. This diversity also demonstrates that the process of design becoming a discipline in Türkiye was shaped not through independent studios or star designers, but through the needs of different institutions.*

*The difficulty from an archival perspective begins precisely here. Ephemera such as posters and brochures are regarded within institutional archives as 'routine work' – they disappear into storage; when an agency closes, they are dispersed; they enter family drawers; they circulate in the boxes of second-hand booksellers. The history of women in design is, inevitably, the history of this fragile circulation.*

*In one of her correspondences, Üretmen also records the 'material' dimension of the work; this is a detail that design history often overlooks. She notes that she purchased paper by the metre from a wholesaler in Tünel known as Kâğıt Basım İşleri; she obtained paints, sable brushes, rulers, and compasses from the shop of an elderly foreign couple in Domuz Sokağı. As her primary medium, she used Talens gouache, emphasising in particular its technical superiority in achieving a 'smooth, crisp appearance'. She also adds that acrylic paint entered her practice later, for fair and display panel work, as it was more economical. This note constitutes one of the rare sources in which a designer defines her own production standard — paper, paint, brush, technique — and at the same time points to the material geography of İstanbul.*

*Üretmen's list of productions also demonstrates how the field of design in that period operated in a 'multiple' manner. The same designer produced a bank poster, a tourism brochure, a stamp, and an advertisement for the glass industry. Roles that are differentiated today within agencies (illustrator, art director, typographer, corporate identity designer) were at that time combined under the single title of 'painter'. For this reason, Üretmen's file offers not merely the career of an individual, but a cross-section of the conditions under which the profession itself was formed.*

### - Abroad, Interruption, and Return: The Biography of Care Labour

*In 1960, Üretmen left the Bank in order to move abroad due to her husband's work. The first destination was Greece; during this period, she continued to work freelance, particularly for Turkish Airlines. However, owing to her husband's assignments, the demanding pace, and*

geçmiyordu. Durum ilginçleşmişti; elimdekiler sadece işleriydi; biyografisini bilmiyordum. Başka araştırmacılara ve ilgili kişilere sordum; pek bir şey çıkmadı, adını ilk kez duyanlar bile oldu.

Denizcilik Bankası'nda kadrolu çalıştığını düşündüğüm için kurumun arşiv sorumlularına ulaştım; personel sicil dosyası duruyordu. Bu dosyadan, kısa bir özgeçmiş kurmaya yetecek bilgileri edindim. Artık yüzünü de biliyordum; dosyada 1950'lerin başına tarihlenen bir vesikalık fotoğrafı vardı. Bulduklarım yine de tasarım tarihiyle ilgili sorularımı yanıtlamaya yetmiyordu.

Kocasının adını öğrenince birlikte çalıştığı kişilere ulaşabildim; birkaç yıl önce vefat ettiği bilgisine ulaştım, ancak yakınlarının iletişim bilgisi yine yoktu. Aile dostlarından birini buldum; hatırladıklarını aktardı, oturdukları semti, kızlarının adlarını ve mesleklerini öğrendim. Muhtara sordum, yok; internette araştırdım, yok; sosyal medyaya baktım, yok; 118 80'i aradım, yine yok. Kızlarının daha önce çalıştıkları kurumları, iş yaptıkları firmaları buldum ama yine sonuç alamadım.

Ara ara vazgeçip, aklıma geldikçe bulduğum her yoldan ulaşmaya çalışıyor, bir yandan da sahaflardan ve müzayedelerden toplayabildiğim işlerini arşivime katıyordum. Umudumu yitirdiğim bir anda, kızlarının adlarını kullanarak ilgili olabilecek e-posta kombinasyonlarına rastgele e-postalar gönderdim ve en sonunda bir adresten inanılmaz bir yanıt geldi: Gülümser Hanım'ın hayatında olduğunu öğrendim.

Önce, kızlarının aracılığıyla günler süren bir e-posta yazışmamız oldu. Sonra İstanbul'daki evinde bir araya geldik ve sözlü tarih görüşmesi yaptım. Gülümser Hanım, üretimlerinin arka planını tek tek aydınlattı; her tür eser aile arşivinde özenle saklanmıştı. Vefatına kadar kendisini beş kez ziyaret ettim (Nisan 2016, Eylül 2016, Şubat 2017, Mart 2019, Kasım 2019). Ziyaret edemediğim zamanlarda da kızlarının desteğiyle e-posta üzerinden soru-cevap yazışmaları yaptık.

Son görüşmemizde de -yine kızlarının desteğiyle evinde üç gün kalarak kapsamlı bir arşiv çalışması yürüttüm; belgeleme sürecini tamamlayıp tüm arşivi sayısal ortama taşıdım. Dolayısıyla başta Gülümser Hanım olmak üzere kızları Arzu ve Eren'e çok teşekkür ederim. Ailenin bilinçli ve duyarlı yaklaşımı olmasaydı pergelin ucunu bu kadar uzağa koyamaz, dağınık izleri bu dosyada bir araya getiremezdim.

Dördüncü adım, görsel malzemenin izini sürmektir. Afiş ve broşür gibi efemera çoğu zaman kurum arşivinde 'tam set' hâlinde durmuyor; parçalar sahaflarda, koleksiyonlarda ve ev arşivlerinde ortaya çıkıyor. Bu yüzden Üretmen'in işlerini bir 'catalogue raisonné' iddiasıyla

*the children's education, she was unable to sustain her profession with the same continuity; she devoted more time to the family.*

*Üretmen met Faruk Üretmen — whom she married on 25 December 1953 — at the Maritime Bank of Türkiye. In 1957, when Turkish Airlines was established, Faruk Üretmen was appointed to the Athens foreign office upon the recommendation of Ulvi Yenal; family life subsequently unfolded in countries such as Greece, Germany, Lebanon, and England. Üretmen states that she 'completed' the postgraduate education she had been unable to pursue in Paris by visiting the museums and exhibitions of the cities in which they lived, observing their cultural richness, and raising her daughters within an environment shaped by art and design.*

From the 1970s onwards, she participated in exhibitions with works drawing upon Turkish motifs and miniatures; in 1976, she illustrated Kemal Bilbaşar's *Kurbağa Çiftliği*. In the 1980s, after approximately twenty years, she returned to Türkiye. Health problems, the continuation of her husband's professional life abroad, and the increasing responsibility of raising the children made it difficult to re-establish her professional career. She passed away on 19 July 2022 and was buried on 21 July.

### **-Constructing the File: The Archival Formation of a Biography**

*Writing on Üretmen did not proceed by opening and reading an already established archival collection; on the contrary, it took shape step by step through fieldwork. The first step was to clarify the gap in the literature: Üretmen's name did not appear in the principal sources on the history of graphic design, yet it was known that she had received design awards in the early 1950s. This contradiction directed me towards a survey of print culture. I traced discussions of advertising and posters, competition announcements, and institutional notices in the newspapers of the period, foremost among them Cumhuriyet. Abidin Daver's clipping emerged in the course of this survey; the phrase 'Mrs Gülümser' became one of the first tangible anchors of the biography.*

*In the third step, oral history came into play. I cross-read Üretmen's own timeline with the dating provided by institutional records and printed material. Testimonies supplemented the details that documents did not articulate — how work was distributed, the routine of the studio, the internal functioning of the institution. In this sense, oral history is not limited to collecting "memories", but constitutes a method that converses with the archive and tests it.*

sıralamak yerine, bulduğum her parçayı bağlamına yerleştiren bir çalışma biçimi benimsedim: Üretim alanı (banka, turizm, sanayi), iş türü (afiş, broşür, logo), tarih bilgisi (basım yeri, yılı) ve olası üretim koşulları (kurum birimi, matbaa).

Bu dosyayı büyüten dönüm noktalarından da söz etmek gerekiyor: İlki, 2017'de İstanbul Modern'deki *Liman* sergisiydi<sup>8</sup>. Serginin asistan küratörü Aslı Can'ın araştırmalarını fark etmesi üzerine Bayan Gülümser'in 1950'lerde yaptığı Denizyolları afişlerini sergiye dahil ettik. Tasarımcının sergiye gezerken ifade ettiği sevinç, tasarımlarının yıllar sonra yeniden kamusal dolaşıma girmesinin anlamını yalın bir şekilde ortaya koydu. İkincisi de grafik tasarımcı Esen Karol'un yönlendirmesiyle Amerikalı grafik tasarımcı, küratör ve yazar Elizabeth Resnick'le tanışmamdı. 2025 yılında basılan, Resnick'in editörlüğünü yaptığı *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon* [Kadın Grafik Tasarımcılar: Kanonun Yeniden Dengelenmesi] kitabında "Gülümser Aral Üretmen: A Pioneering Turkish Female Graphic Designer" [Gülümser Aral Üretmen: Öncü Bir Türk Kadın Grafik Tasarımcısı] makalesini Murat Ertürk'le birlikte yayımladık.

### **İkinci Planda Kalmayan Bir Figür: Üretmen'i Merkeze Almak Ne Sağlar?**

Bu metnin odağını Üretmen'de tutmak bir 'temsil' tercihi değil; tasarımın kurumsallaştığı kritik bir eşikte duran bir figürü görünür kılmaya ihtiyacı. Bâb-ı Âlî'de lise çağında başlayan ücretli çizim, Akademi'de afiş atölyesi disipliniyle birleşiyor; ardından Denizcilik Bankası gibi yarı kamusal bir kurumda sürekli bir pozisyona dönüşüyor ve ailevi nedenlerle kariyerini bitirmek zorunda kalıyor. Bu hat, grafik tasarımın meslekleşme sürecini mikro ölçekte okumaya elverişli bir çizgi.

Üretmen'i popüler bir yaklaşımla yalnızca "ilk/öncü kadın" etiketiyle anmak, hikâyeyi daraltır. Asıl sorular şunlar: Kadınlar hangi unvanlarla çalıştı? Hangi birimlere bağlandı? Hangi iş türlerinde yoğunlaştı? Hangi koşullarda görünür oldu, hangi koşullarda kesintiye uğradı? Üretmen dosyası, bu soruları aynı çerçevede yanıtlamaya imkân verdiği için merkezdedir.

### **'Başarı'nın Sonucu: Ödüllü Tasarımcı Erkek mi Kadınmı?**

Üretmen'in 1950'lerde tasarım dünyasında söz sahibi olduğunu gösteren temel işaretlerden biri, 1952'de Garanti Bankası afiş yarışmasında aldığı ödül. Bu başarı, onu yarışma kültürünün görünürlük sağlayan kanalına yerleş-

### **-How I Reached Gülümser Aral Üretmen**

*Before mentioning Üretmen's professional career, I would like briefly to address how I became aware of her and the process through which I constructed her curriculum vitae. I hope that this account will be useful in conveying the importance of fieldwork and persistent tracing in research on design history.*

*I first encountered Gülümser Hanım's signature in the illustrations on the covers of the Turkish Maritime Lines timetables of the 1950s; I greatly admired her work, and upon further research I was able to locate her posters as well. Gradually, works in my archive bearing the signatures 'Gülümser', 'Gülümser Aral', and 'Gülümser Aral Üretmen' increased in number, and a profile of a designer began to take shape in my mind. When I surveyed publications related to design and art, I found very little about her; moreover, her name did not appear in the history of graphic design. The situation became intriguing: what I possessed were only the works; I did not know her biography. I asked other researchers and relevant individuals; little emerged, and there were even those who were hearing her name for the first time.*

*As I assumed that she had been employed on a permanent basis at the Maritime Bank of Türkiye, I contacted the institution's archival officers; her personnel file was preserved. From this file, I obtained information sufficient to construct a brief curriculum vitae. I now knew her face as well; the file contained an identification photograph dated to the early 1950s. Nevertheless, what I had found was still insufficient to answer my questions concerning design history.*

*Once I learned her husband's name, I was able to reach individuals with whom he had worked; I discovered that he had passed away several years earlier, yet there were still no contact details for her relatives. I found a family friend who recounted what they remembered, and I learned the district in which they had lived, as well as the names and professions of her daughters. I asked the local headman — nothing; I searched online — nothing; I checked social media — nothing; I called 118 80 — again nothing. I identified institutions where her daughters had previously worked and companies with which they had been associated, but still obtained no result.*

*At intervals I would give up, then resume my efforts whenever she came to mind, attempting to reach her through every avenue I could identify, while at the same time adding to my archive the works I was able to collect from second-hand booksellers and auctions. At a moment when I had almost lost hope, I sent random emails to possible address combinations based on her daughters' names; eventually, an extraordinary reply*

8. Bkz. <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/liman>



Yıllar sonra yeniden karşılaşma... İstanbul Modern'deki Liman sergisi, Denizyolları afişlerini kamusal alana taşıırken, Üretmen'in işlerinin yeniden görünür olmasına da vesile olur. Arşivden çıkan bir afişin sergi duvarına asılması, yalnızca nostalji üretmez; tarihyazımındaki boşlukların nasıl kapatılabileceğini de gösterir.

*A renewed encounter years later... The Liman exhibition at Istanbul Modern, while bringing the Turkish Maritime Lines posters back into the public sphere, also enabled Üretmen's works to regain visibility. The hanging of a poster retrieved from the archive on an exhibition wall does not merely generate nostalgia; it also illustrates how gaps in historiography may be addressed.*

tirir. Üretmen'den sonra bu alanda öne çıkan bir başka kadın, 1956'da Yapı ve Kredi Bankası afiş yarışmasında anılan Ruzin Gerçin'dir; fakat Gerçin'in adı da ana anlamda kolay görünmez. Üretmen başka ödüller de alır; Garant Bankası broşür yarışmasında mansiyon ve Kızılay takvim yarışması.

Bu tablo, kadınlar söz konusu olduğunda 'başarı' ile 'tarihe geçme' arasındaki ilişkinin otomatik olmadığını gösteriyor. Uzun bir ömür sürmesine rağmen Üretmen'in adının metinlerde yok denecek kadar az geçmesi, üretim miktarından çok anlatının seçme biçimiyle ilgilidir. Karşılaştırmalar da bunu güçlendirir, aynı dönemde yarışmalarda adı geçen kimi erkek tasarımcılar, sektörde süreklilik göstermeseler bile kayıta daha kolay kalır.

Bu nedenle yarışma arşivleri ve gazete kupürleri, kadın tasarım tarihinin kritik kaynaklarıdır: Ödül haberi

arrived from one address: I learned that Gülümser Hanım was still alive.

First, through her daughters, we engaged in an email correspondence that lasted for days. Subsequently, we met at her home in İstanbul, where I conducted an oral history interview. Gülümser Hanım clarified, one by one, the background to her productions— works of every kind had been carefully preserved in the family archive. Until her passing, I visited her five times (April 2016, September 2016, February 2017, March 2019, November 2019). At times when I was unable to visit, we continued question-and-answer exchanges via email with the support of her daughters.

During our last meeting, again with the support of her daughters, I stayed in her home for three days and conducted a comprehensive archival study; I completed the documentation process and transferred the entire archive into digital form. I therefore extend my sincere thanks, first and foremost to Gülümser Hanım, and also to her children Arzu and Eren. Without the family's conscious and attentive approach, I would not have been able to set the compass point so far afield, nor to bring together the dispersed traces within this file.

The fourth step was to trace the visual material. Ephemera such as posters and brochures rarely survive in institutional archives as 'complete sets'; fragments surface in second-hand bookshops, private collections, and domestic archives. For this reason, rather than arranging Üretmen's works under the claim of a catalogue raisonné, I adopted a mode of study that situates each fragment I encountered within its context: field of production (banking, tourism, industry), type of work (poster, brochure, logo), date information (place and year of printing), and possible conditions of production (institutional unit, printing house).

It is also necessary to mention the turning points that expanded this file. The first was the Liman exhibition at İstanbul Modern in 2017. When the assistant curator of the exhibition, Aslı Can, became aware of my research, we included the Turkish Maritime Lines posters produced by Bayan Gülümser in the 1950s in the exhibition. The joy the designer expressed while visiting the exhibition articulated, in the simplest terms, the significance of her designs re-entering public circulation after many years. The second was my introduction, through the guidance of the graphic designer Esen Karol, to the American graphic designer, curator, and writer Elizabeth Resnick. In 2025, in the volume *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon*, edited by Resnick, we published, together with Murat Ertürk, the article 'Gülümser Aral Üretmen: A Pioneering Turkish Female Graphic Designer'.



Yıllar sonra yeniden karşılaşma... İstanbul Modern'deki Liman sergisi, Denizyolları afişlerini kamusal alana taşıırken, Üretmen'in işlerinin yeniden görünür olmasına da vesile olur. Arşivden çıkan bir afişin sergi duvarına asılması, yalnızca nostalji üretmez; tarihyazımındaki boşlukların nasıl kapatılabileceğini de gösterir.

*A renewed encounter years later... The Liman exhibition at Istanbul Modern, while bringing the Turkish Maritime Lines posters back into the public sphere, also enabled Üretmen's works to regain visibility. The hanging of a poster retrieved from the archive on an exhibition wall does not merely generate nostalgia; it also illustrates how gaps in historiography may be addressed.*

çıkar, afiş dolaşıma girer; sonra malzeme kaybolur, ad da onunla birlikte silinir. Kupür, bazen bu silinmeyi durduran tek dayanak olur.

### Görünmezliğin Mekanizmaları: Neden Adı Geçmiyor?

Üretmen'in yokluğu, tekil bir unutmaya değil; birbirini besleyen birkaç mekanizmanın sonucu.

- Kanonun dili: Türkiye'de grafik tasarım tarihine kolektif bakan erken metinlerin çoğu, erkek bir kuşağın çevresinde kurulur. Bu metinlerde, 1970 öncesi kadınların anılmaması 'doğal' bir boşluk gibi sunulur.
- Arşivin dili: Üretmen'in kaydı 'ressam' diye geçer. Tarihçi 'grafik tasarımcı' diye ararsa onu bulamaz. Meslek adları, görünürlüğü belirleyen bir sınıflama cihazıdır.

### -A Figure Not Confined to the Background: What Does It Mean to Place Üretmen at the Centre?

Maintaining the focus of this text on Üretmen is not a matter of 'representation', but of rendering visible a figure situated at a critical threshold in the institutionalisation of design. Paid drawing, which began during her secondary school years in Bâb-ı Âli, converged with the discipline of the poster studio at the Academy; it then evolved into a permanent position within a semi-public institution such as the Maritime Bank of Türkiye, and ultimately was curtailed for familial reasons. This trajectory offers a line through which the professionalisation of graphic design may be read at a micro level.

To invoke Üretmen, in a popularised manner, solely under the label of "first/pioneering woman" would narrow the scope of the narrative. The substantive questions are these: under which titles did women work? To which departments were they attached? In which types of work did they concentrate? Under what conditions did they become visible, and under what conditions were they interrupted? The Üretmen file occupies a central position precisely because it makes it possible to address these questions within the same framework.

### The Outcome of 'Success': Is the Award-Winning Designer Man or Woman?

One of the principal indicators that Üretmen was able to occupy a recognised position within the design world of the 1950s is the award she received in the Garanti Bank poster competition in 1952. This achievement placed her within the channel of visibility afforded by competition culture. After Üretmen, another woman who emerged in this field was Ruzin Gerçin, mentioned in the Yapı ve Kredi Bank poster competition of 1956; yet Gerçin's name, too, does not readily become visible within the dominant narrative. Üretmen received further awards, including an honourable mention in the Garanti Bank brochure competition and recognition in the Red Crescent calendar competition.

This picture demonstrates that, where women are concerned, the relationship between 'success' and 'entering history' is not automatic. Despite having lived a long life, the near absence of Üretmen's name in written accounts relates less to the quantity of her production than to the selective nature of the narrative itself. Comparisons reinforce this point: certain man designers whose names appeared in competitions during the same period remained more readily within the record, even when they did not sustain continuity within the field.

For this reason, competition archives and newspaper clippings constitute critical sources for the history of

- Efemera'nın kırılabilirliği: Afiş, broşür, takvim, pul gibi işler kalıcı koleksiyonlara daha zor girer. Bu malzemenin kaybı, kadınların görünürlüğünü daha hızlı yok eder.
- İmza ve müelliflik: Dergi sayfaları, kurum broşürleri, reklam ilanları çoğu kez imzasız dolaşır. Kadınların emeği 'görsel üretim' olarak kalır; kişi adıyla bağ kurulmaz.
- Kesinti: Taşınma ve bakım emeği, kariyerin sürekliliğini kırar. Bu kırılma, bir 'yetenek' kaybı değil; görünürlük kaybıdır.

Bu mekanizmalar birleştiğinde tarih, kadın emeğini dışarıda bırakır. Üretmen örneği, bu dışarıda bırakmanın nasıl çalıştığını somutlar.

Bu mekanizmaların her biri, kendi başına 'masum' görünebilir: Kurumlar dosyaları farklı adlandırır; afişler yıparanır; dergiler imza koymaz; tasarımcı, ailesi nedeniyle ara verir... Fakat toplamda ortaya çıkan etki siyasidir: Tarih, erkekleri 'mesleğin doğal sahipleri' gibi gösterir; kadınları istisna ya da dipnot haline getirir.

Bu noktada Mengü Ertel'in adını anmak anlamlı olacak. Türkiye'de grafik tasarım tarihine erken dönemden kolektif bakan isimlerden biri olan Ertel, Akademi yıllarında Üretmen'le arkadaş olmasına rağmen ondan söz etmez. Benzer biçimde, İhap Hulusi'nin yakın çevresinde bulunan Sabiha Bozcalı da uzun süre literatürde görünmez kalır. Bu sessizlikleri kişisel bir 'kötü niyet' olarak okumak yerine kanonun nasıl kurulduğunu gösteren semptomlar olarak okumak daha açıklayıcı. Kanon, çoğu zaman 'yakın çevre' üzerinden kurulsa da, yakın çevredeki kadınlar bile bu anlatının dışında bırakılabilir.

### Güncelleme: Araştırma Pratikleri, Kaynaklar, Sorunlar

Kadın grafik tasarımcılar üzerinde çalışırken çoğu kez bir yokluk cümlesiyle yola çıkıyorum: Adı geçmiyor. Sonra o yokluk başka bir yerde küçük bir iz bırakıyor; bir kurum kaydı, bir kupür kenarı, bir sınıf arkadaşının cümlesi, bir aile albümünde kısırlanmış bir not. Bu dosyada da aynı şey oldu: Üretmen'in adı önce bir gazete cümlesinde görüldü; sonra arşivin 'yan çekmecelerine' doğru beni çekti.

Kaynakları üç ana kümeye ayırıyorum:

- Kurum arşivleri ve personel kayıtları: Unvan, tarih ve birim bilgisi, tasarım tarihini 'iş ilişkileri' üzerinden okumayı mümkün kılıyor.
- Basılı kültür taraması: Gazete kupürleri, dergiler (Ev-İş gibi), kurum broşürleri, takvimler, ilanlar. Malzeme çoğu zaman dağıntık; sahaf, koleksiyoncu, aile çekmecesi ve kurum deposu aynı derecede önemli.

women in design: the award is announced, the poster circulates; then the material disappears, and the name fades with it. The clipping may at times become the sole base that halts this erasure.

### The Mechanisms of Invisibility: Why Is Her Name Not Mentioned?

Üretmen's absence is not the result of a singular act of forgetting, but of several interrelated mechanisms that reinforce one another.

- The language of the canon: Many of the early texts that adopt a collective perspective on the history of graphic design in Türkiye are constructed around a male generation. Within these texts, the absence of women prior to 1970 is presented as a "natural" gap.
- The language of the archive: Üretmen's record appears under the designation 'painter'. If the historian searches for 'graphic designer', she cannot be found. Professional titles function as a classificatory device that determines visibility.
- The fragility of ephemera: Works such as posters, brochures, calendars, and stamps enter permanent collections with greater difficulty. The loss of such material accelerates the erasure of women's visibility.
- Signature and authorship: Periodical pages, institutional brochures, and advertisements often circulate without signatures. Women's labour remains as 'visual production', without being connected to a named individual.
- Interruption: Relocation and care labour disrupt the continuity of a career. This rupture is not a loss of 'talent', but a loss of visibility.

When these mechanisms converge, history leaves women's labour outside its frame. The case of Üretmen renders concrete the manner in which this exclusion operates.

Each of these mechanisms may, in isolation, appear 'innocent' – institutions classify files under different designations; posters deteriorate; periodicals omit signatures; the designer takes a break owing to family responsibilities. Yet the cumulative effect is political: history presents men as the 'natural proprietors' of the profession, while relegating women to the status of exception or footnote.

At this point, it is meaningful to mention Mengü Ertel. As one of the early figures to approach the history of graphic design in Türkiye from a collective perspective, Ertel does not refer to Üretmen, despite having been with her at the Academy. Similarly, Sabiha Bozcalı, who belonged to the close circle of İhap Hulusi, remained for a long time invisible within the literature. Rather than interpreting these silences as a matter of personal 'ill will', it is more illuminating to read them as symptoms that reveal how

- Sözlü tarih ve tanıklıklar: Anlatılar belgenin soğuk diline bağlam kazandırıyor; ama tek başına 'kanıt' değil, yön duygusu veriyor.

Bu üç kümeye, zamanla bir dördüncü okuma biçimi eklendi: İlişki/ağ okuması. Kadınların üretimi çoğu kez tekil 'eser' dosyalarında değil, editör-çizer-matbaacı-kurum ilişkilerinde iz bırakıyor. Bu yüzden, dosyalar arasındaki ortak kişileri, kurumları ve unvanları eşleştirmek, görünmezliği bireysel bir 'unutulma' olmaktan çıkarıp ilişkisel bir mekanizma olarak görmeyi sağlıyor.

Bilimsel şüphecilik burada bir üslup değil, bir çalışma disiplini: Her iddiayı en az iki farklı kaynaktan çaprazlamaya çalışıyorum. Bir tanıklık varsa tarih ve unvanı kayıttan; bir kupür varsa bağlamı başka sayılardan; bir imza varsa aynı elde üretilmiş benzer işler üzerinden test ediyorum. Sonuç çoğu zaman 'kesin' değil; ama hangi ihtimalin neden daha güçlü olduğunu göstermek mümkün.

Bu dosyada en inatçı şey 'sessizlikler' oldu: Bulunamayan afişler, imzasız broşürler, eksik biyografi parçaları, kayıp kurum arşivleri... Başta bunları sadece engel gibi görüyordum; zamanla sessizliğin kendisinin bir veri olduğunu, yani saklama/atlama rejimini görünür kıldığını anladım.

'Sessizlik' bir eksik değil; tarihyazımının nasıl çalıştığını gösteren bir kanıt.

Kaynağa erişimde karşılaştığım tipik sorunları da not düşmek gerekiyor; çünkü bulgular kadar öğreticiler:

- Kurumsal erişim: Bazı kurumlarda arşiv 'kurum sırrı' gibi görülüyor; araştırmacı ancak kişisel ilişkilerle içeriye girebiliyor. Bu durum, zaten kırılğan olan belge izlerini daha da kırılğan hale getiriyor.
- Katalogsuzluk: Malzeme var ama bulunabilir değil. Kutu var, klasör var; indeks yok. Araştırma bu yüzden yer yer 'kazı'ya benziyor.
- İsim/soyadı değişiklikleri: Evlilik soyadı, takma ad, farklı imza biçimleri gibi etkenler aynı kişiyi birden fazla dosyada 'başka biri' gibi gösterebiliyor.
- Anonim üretim: Kurumsal tasarım çoğu kez imzasız. Bu yüzden, biçimsel benzerlik kadar üretim zincirini (matbaa, tarihleme, kullanılan dil, kurum birimi) izlemek gerekiyor.
- Telif ve izin: Görsel kullanımı ve arşiv malzemesine erişim, çoğu zaman izin süreçlerine bağlı; bu süreçler de araştırmanın hızını ve kapsamını belirliyor.

### **Gelecek Yönelimleri: Türkiye'de Kadın Tasarımcıların Tarihyazımı Nereye Gider?**

Bu makaleyi bir 'tamamlama' değil, bir çağrı gibi görüyorum. Kadın tasarım tarihi yazımı için bazı somut yönelimler öneriyorum:

*the canon is constructed. Although the canon is often formed through a 'close circle', even the women within that circle may be excluded from the narrative.*

### **Updating: Practice of Research, Resources, Issues**

*When working on women graphic designers, I often begin with a sentence of absence: her name is not mentioned. Then that absence leaves a small trace elsewhere — an institutional record, the edge of a clipping, a sentence from a classmate, a note tucked into a family album. The same occurred in this file: Üretmen's name first appeared in a sentence in a newspaper; it then drew me towards the 'side drawers' of the archive.*

*I divide the sources into three principal clusters:*

- *Institutional archives and personnel records: Information on title, date, and department makes it possible to read design history through 'labour relations'.*
- *Survey of print culture: Newspaper clippings, periodicals (such as Ev-İş), institutional brochures, calendars, advertisements. The material is often dispersed; the second-hand bookseller, the collector, the family drawer, and the institutional storage are equally significant.*
- *Oral history and testimonies: Narratives provide context to the cold language of the document; yet they do not constitute 'evidence' on their own, but rather offer a sense of direction.*

*Over time, a fourth mode of reading was added to these three clusters: a relational/network reading. Women's production often leaves traces not in individual 'work' files, but within networks linking editor, illustrator, printer, and institution. For this reason, matching the shared individuals, institutions, and titles across different files makes it possible to understand invisibility not as an individual act of 'forgetting', but as a relational mechanism.*

*Scientific scepticism here is not a matter of style, but of research discipline: I attempt to cross-check every claim against at least two different sources. If there is a testimony, I verify the date and title through official records; if there is a clipping, I establish its context through other issues; if there is a signature, I test it against similar works produced by the same hand. The result is often not 'definitive'; but it is possible to show which possibility is stronger and why.*

*In this file, the most persistent element proved to be the 'silences': posters that could not be located, unsigned brochures, missing fragments of biography, lost institutional archives... At first, I regarded these merely as obstacles; over time, I came to understand that silence itself constitutes data, in that it renders visible the regime of preservation and omission.*

- Arama sözlüğünü resmileştirmek: 'ressam', 'reklam ressamı', 'matbaa ressamı', 'neşriyat', 'halkla münasebet' gibi dönemsel unvanları ve birim adlarını içeren bir anahtar sözcük listesi oluşturmak.
- Efemera arşivlerini ciddiye almak: Afiş/broşür/takvim/pul gibi 'geçici' malzemeyi tasarım tarihinin ana kanıtı saymak; yerel basılı kültür haritaları çıkarmak.
- Aile arşivleriyle etik işbirliği: Fotoğraf, mektup, eskiz, ajanda gibi malzemeyi korumak; dijital kopyalarla kamusal erişime açmak.
- Sözlü tarih protokolleri: Tanıklıkları kayıt altına almak; arşiv belgesiyle çapraz okumak.
- Üniversite-müze-koleksiyoncu işbirlikleri: Dağınık malzemeyi bir araya getiren, açık kataloglu dijital platformlar kurmak.

Bu yönelimler, yalnızca kadınları görünür kılmak için değil; Türkiye'de grafik tasarım tarihinin köklerini derinleştirmek için de gerekli.

Birinci yönelim, arşivlerin birbirine 'konuşması'. Bugün Üretmen'e dair izler Denizcilik Bankası dosyasında, bir kitap fotoğrafında, bir mektup ekinde, bir yıllıkta ve bir sergi arşivinde dağınık halde duruyor. Bu parçaların eşleştirilmesi tek bir araştırmacının mesaisiyle sınırlı kalırsa yavaşlar. Kolektif indeksleme -kütüphane katalogları gibi çalışan, ama efemera ve kişisel arşivleri de kapsayan- açık bir veri tabanı, kadın tasarım tarihi için hızlandırıcı olur. İkinci yönelim, kurum içi kayıtların (personel fişleri, görev tanımları, sipariş defterleri) araştırmacıya açılması. Üçüncüsü, sözlü tarih ağlarının genişletilmesi; yalnızca tasarımcılarla değil, matbaacılarla, sekreterlerle, dağıtımçılarıyla, fotoğrafçılarıyla konuşmak gerekir. Çünkü tasarım emeği, çoğu kez bu görünmeyen ara halkalarda iz bırakır.

Bu öneriler, aslında bir 'altyapı' listesi. Kadın tasarım tarihyazımı, tek tek dosyalarla ilerlese bile, kalıcı etki için altyapının kurumsallaşması gerekiyor. Örneğin bir 'kadın tasarımcılar sözlüğü' yalnızca biyografi toplama-malı; hangi unvanlarla çalıştıklarını, hangi kurumlarla ilişkilendiklerini, hangi malzeme türlerinde iz bıraktıklarını da göstermeli. Böyle bir sözlük, yeni araştırmalar için bir 'arama motoru' işlevi görür.

Benzer biçimde, yerel basılı kültür haritaları (İstanbul, İzmir, Ankara gibi şehirlerde matbaa-yayınevi-dergi-ajans ekosistemleri) çıkarılmadan, kadın emeğinin dolaşımını anlamak zor. Bu haritalar, tasarım tarihini yalnızca 'büyük adlar' üzerinden değil; üretim ilişkileri üzerinden okumaya imkân verir.

*'Silence' is not a deficiency; it is evidence that reveals how historiography operates.*

*It is also necessary to record the typical problems encountered in accessing sources, for they are as instructive as the findings themselves:*

- *Institutional access: in some institutions, the archive is treated as if it were a 'corporate secret' – the researcher can gain entry only through personal connections. This situation renders already fragile documentary traces even more fragile.*
- *Lack of cataloguing: the material exists but is not retrievable. There are boxes and folders, but there is no index. Research therefore at times resembles an excavation.*
- *Changes of name/surname: factors such as marital surnames, pseudonyms, and different forms of signature can make the same person appear as "someone else" across multiple files.*
- *Anonymous production: institutional design often circulates without signature. For this reason, it is necessary to trace not only formal resemblance but also the production chain (printing house, dating, language used, institutional unit).*
- *Copyright and permissions: the use of visual material and access to archival sources are often dependent on permission procedures; these processes, in turn, determine the pace and scope of the research.*

*Future Directions: Where Does the Historiography of Women Designers in Türkiye Go from Here?*

*I regard this article not as a 'conclusion', but as a call. For the writing of women's design history, I propose several concrete directions:*

- *Formalising the search vocabulary: to compile a list of key terms that includes period-specific titles and departmental designations such as 'painter', 'advertising painter', 'printing-house painter', 'publishing', and 'public relations'.*
- *Taking ephemera archives seriously: to treat 'ephemeral' materials such as posters, brochures, calendars, and stamps as primary evidence in design history; to map local print cultures.*
- *Ethical collaboration with family archives: to preserve materials such as photographs, letters, sketches, and diaries; to make them publicly accessible through digital copies.*
- *Oral history protocols: to record testimonies and to cross-read them with archival documentation.*
- *University-museum-collector collaborations: to establish open-catalogue digital platforms that bring together dispersed materials.*

### Sonuç: Arşivde Kadınların İzini Sürmek, Arşivin Dilini Değiştirmek

Gülümser Aral Üretmen'in hikâyesi, Türkiye'de grafik tasarımın kurumsallaşma sürecine dokunuyor: Bâb-ı Âli'de başlayan ticari resim pratiği, Akademi'de afiş atölyesi disiplini, Denizcilik Bankası'nda kurum dilinin kurulması, yarışma ödülleri, yurtdışı kesintisi... Bu hat, aynı zamanda görünmezliğin üretildiği hattır.

Üretmen'i merkeze almak, 'unutulmuş bir ad'ı geri çağırarak demek değil yalnızca; tasarım tarihini nasıl yazdığımızı yeniden düşünmek demek. Kadın tasarımcılar çoğu zaman yok değil; arşivin dili, mesleğin adı ve malzemenin kırılğan dolaşımı yüzünden görünmez kalıyorlar. Bu yüzden tarihyazımında 'sessizlikler'i dinlemek gerekiyor. Sessizlik, bazen yeni bir belge kadar konuşkandır.

Arşivde Kadın'da yayımlanacak bu metin, benim için bir son değil; başka adlara, başka kurumlara, başka çekmelere uzanan bir başlangıç.

Üretmen'in dosyası bana şunu öğretti: Kadın tasarım tarihini yazmak, bazen 'bulmaktan çok 'yeniden adlandırma'dır. Arşivdeki çekmecenin üstündeki etiketi



Yıllar sonra yeniden karşılaşma... İstanbul Modern'deki Liman sergisi, Denizyolları afişlerini kamusal alana taşıırken, Üretmen'in işlerinin yeniden görünür olmasına da vesile olur. Arşivden çıkan bir afişin sergi duvarına asılması, yalnızca nostalji üretmez; tarihyazımındaki boşlukların nasıl kapatılabileceğini de gösterir.

A renewed encounter years later... The Liman exhibition at Istanbul Modern, while bringing the Turkish Maritime Lines posters back into the public sphere, also enabled Üretmen's works to regain visibility. The hanging of a poster retrieved from the archive on an exhibition wall does not merely generate nostalgia; it also illustrates how gaps in historiography may be addressed.

These directions are necessary not only in order to render women visible, but also to deepen the roots of graphic design history in Türkiye.

The first direction concerns enabling archives to 'speak' to one another. At present, traces relating to Üretmen are dispersed across the Maritime Bank of Türkiye personnel file, a photograph in a book, an attachment to a letter, an annual publication, and an exhibition archive. If the matching of these fragments remains confined to the labour of a single researcher, the process inevitably slows. A system of collective indexing — an open database functioning like a library catalogue, yet encompassing ephemera and personal archives — would serve as an accelerator for the history of women in design. The second direction involves opening institutional records (personnel files, job descriptions, order books) to researchers. The third is the expansion of oral history networks; it is necessary to speak not only with designers, but also with printers, secretaries, distributors, and photographers. For design labour often leaves its trace within these invisible intermediate links.

These proposals in fact is an 'infrastructure' list. Even if the historiography of women in design advances through individual case files, lasting impact requires the institutionalisation of infrastructure. For example, a 'dictionary of women designers' should not merely compile biographies; it should also indicate under which titles they worked, with which institutions they were affiliated, and in which types of material they left their traces. Such a dictionary would function as a 'search engine' for new research.

Similarly, without mapping local print cultures — the ecosystems of printing houses, publishing houses, periodicals, and agencies in cities such as İstanbul, İzmir, and Ankara — it is difficult to understand the circulation of women's labour. Such mappings make it possible to read design history not solely through 'great names', but through relations of production.

### Conclusion: Tracing Women in the Archive, Transforming the Language of the Archive

The story of Gülümser Aral Üretmen touches upon the process of institutionalisation of graphic design in Türkiye: the practice of commercial drawing that began in Bâb-ı Âli, the discipline of the poster studio at the Academy, the construction of institutional language at the Maritime Bank of Türkiye, competition awards, and the interruption caused by relocation abroad. This trajectory is also the line along which invisibility is produced.

To place Üretmen at the centre is not merely to recall a 'forgotten name'; it is to reconsider how we write the

değiştirince içerideki malzeme bir anda çoğalıyor. Bu yüzden 'Arşivde Kadın' başlığı, yalnızca bir dosya teması değil; bir yöntem önermesi.

Kadın tasarım tarihini yazmak, yalnızca yeni adlar bulmak değil; arama sözlüğünü ve arşivle kurduğumuz dili değiştirmek demek.

## Kaynakça

- Akıncı, Seyhan. "Sarayburnu'ndan Geçmeyi Özledim: Gülümser Aral Üretmen ile röportaj", *Milliyet Kültür Sanat*, İstanbul, 13 Nisan 2020, 2.
- Durmaz, Ömer. "Denizyollarının Kadın Tasarımcısı: Gülümser Aral Üretmen", *Deniz Mecmuası*, İstanbul, 17 Mart 2020.
- Durmaz, Ömer. "Denizyollarının Kadrolu İlk Grafik Tasarımcısı", *Deniz Mecmuası*, İstanbul, 3 Eylül 2016.
- Durmaz, Ömer. "Kadın Tasarımcının Adı Var: Gülümser Aral Üretmen." *Manifold* (çevrimiçi), 19 Ağustos 2016.
- Durmaz, Ömer, ve Murat Ertürk. "Gülümser Aral Üretmen: A Pioneering Turkish Female Graphic Designer." *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon* içinde, editör Elizabeth Resnick, 215–226. New York: Bloomsbury, 2025.
- İrepeoğlu, Gül. *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Stratigakos, Despina. *Where Are the Women Architects?* Princeton: Princeton University Press, 2016.

*history of design. Women designers are often not absent; they remain invisible because of the language of the archive, the designation of the profession, and the fragile circulation of material. For this reason, it is necessary to listen to the 'silences' within historiography. Silence can, at times, be as articulate as a newly discovered document.*

*This text, to be published in Journal of Women and Gender in the Archives, represents for me not an ending, but a beginning — one that extends towards other names, other institutions, other drawers.*

*The Üretmen file has taught me this: writing the history of women in design is sometimes less about 'finding' than about 'renaming'. When the label on the drawer in the archive is changed, the material inside suddenly multiplies. For this reason, the title 'Women in the Arhives' signifies not merely a thematic focus, but a methodological proposition.*

*To write the history of women in design is not only to discover new names; it is to transform the vocabulary of search and the language through which we engage with the archive.*

## Bibliography

- Akıncı, Seyhan. "Sarayburnu'ndan Geçmeyi Özledim: Gülümser Aral Üretmen ile röportaj", *Milliyet Kültür Sanat*, İstanbul, 13 April 2020, 2.
- Durmaz, Ömer. "Turkish Maritime Linesın Kadın Tasarımcısı: Gülümser Aral Üretmen", *Deniz Mecmuası*, İstanbul, 17 March 2020.
- Durmaz, Ömer. "Turkish Maritime Linesın Kadrolu İlk Grafik Tasarımcısı", *Deniz Mecmuası*, İstanbul, 3 September 2016.
- Durmaz, Ömer. "Kadın Tasarımcının Adı Var: Gülümser Aral Üretmen." *Manifold* (online), 19 August 2016.
- Durmaz, Ömer, ve Murat Ertürk. "Gülümser Aral Üretmen: A Pioneering Turkish Female Graphic Designer." In *Women Graphic Designers: Rebalancing the Canon*, editor Elizabeth Resnick, 215–226. New York: Bloomsbury, 2025.
- İrepeoğlu, Gül. *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Stratigakos, Despina. *Where Are the Women Architects?* Princeton: Princeton University Press, 2016.