

BİR ESTETİK DİRENİŞ VE GÖRSEL TANIKLIK: KARL SCHWESIG'İN GURS PULLARI

•Dr .Öğr.Üyesi Mehmet Dere*

ÖZET

Bu çalışma, Karl Schwesig'in Gurs Toplama Kampı'nda ürettiği posta pullarını estetik bir direniş biçimi olarak incelemektedir. Schwesig'in sanatsal pratiği, otoriter rejimlerin baskıcı politikalarına karşı bir protesto aracı olarak değerlendirilmekte ve sanatın politik işlevine dair kapsamlı bir tartışma sunmaktadır. Araştırma sanat tarihi, görsel kültür çalışmaları ve eleştirel teori perspektiflerinden yararlanarak Schwesig'in pullarını görsel söylem analizi yöntemiyle incelemektedir. Çalışmada, Schwesig'in pullarındaki ikonografi ve metinsel unsurlar, dönemin siyasi bağlamı içinde değerlendirilerek, bu eserlerin Vichy Fransası'ndaki toplama kamplarında nasıl bir karşı-anlatı oluşturduğu incelenmektedir. Sanatın hegemonik iktidarlara karşı bir ifade aracı olarak nasıl işlev gördüğünü anlamak için Schwesig'in üretimleri, estetik direniş kavramı çerçevesinde ele alınmaktadır. Sanat tarihi Schwesig'in pullarının yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda politik bir hafıza inşası olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Çalışma, sanatın baskı rejimleri altındaki rolünü tartışarak estetik direnişin tarihsel ve teorik boyutlarını yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, Karl Schwesig, Gurs, Pul, Estetik direniş.

* İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato MYO Grafik Tasarımı İngilizce Programı, mehmetdere@topkapi.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-6919-2333

AN AESTHETIC RESISTANCE AND VISUAL TESTIMONY: KARL SCHWESIG'S GURS STAMPS

•Asst. Prof. Mehmet Dere*

ABSTRACT

This study examines Karl Schwesig's postage stamps produced in the Gurs Internment Camp as a form of aesthetic resistance. Schwesig's artistic practice as a means of protest against the repressive policies of authoritarian regimes offers a comprehensive discussion of the political function of art. Drawing on art history, visual culture studies, and critical theory, the study employs visual discourse analysis to explore Schwesig's stamps, and also evaluates the iconography and textual elements of Schwesig's stamps within the political context of the period, addressing how these works constructed a counter-narrative in the internment camps of Vichy France. Schwesig's works are examined through the framework of aesthetic resistance to understand how art functions as a means of expression against hegemonic powers. Art history demonstrates that Schwesig's stamps function not only as an artistic production but also as a construction of political memory. This study aims to reassess the historical and theoretical dimensions of aesthetic resistance by discussing the role of art under oppressive regimes.

Keywords: Contemporary art, Karl Schwesig, Gurs, Postage stamp, Aesthetic resistance.

* Istanbul Topkapı University, Plato Vocational School, Graphic Design (English Program) Email: mehmetdere@topkapi.edu.tr |
ORCID: 0000-0002-6919-2333

1. GİRİŞ

Sanat, tarihsel süreç boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal hafızanın inşasında ve politik direnişin biçimlenmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Özellikle baskıcı rejimler altında sanat, egemen söylemlere alternatif anlatılar geliştirerek, mevcut iktidar yapılarını eleştiren ve görünmez kılan bireysel ve kolektif deneyimleri görünür hale getiren bir araç işlevi görmüştür. Bu bağlamda, Almanya'da Nazi karşıtı kimliği nedeniyle baskıya maruz kalan ve II. Dünya Savaşı sırasında Fransa'daki Gurs Toplama Kampı'na sürgün edilen Karl Schwesig'in burada ürettiği posta pulları, sanatın politik işlevini ve estetik direnişin sınırlarını anlamak açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir (Johnson, 2021).

Posta pulları, devletlerin ulusal kimlik inşasında ve propaganda süreçlerinde tarihsel olarak etkin bir araç olmuştur. Pul tasarımları, egemen ideolojileri meşrulaştıran, ulusal söylemleri pekiştiren ve devletin uluslararası alanda kendini temsil etme biçimini yansıtan bir medya unsuru olarak değerlendirilmiştir. Ancak Schwesig'in Gurs Kampı'nda ürettiği pullar, bu geleneksel işlevin ötesine geçerek, bir toplama kampında yaşamın gerçekliğini belgeleyen ve baskıcı yönetimlerin politik uygulamalarına karşı söylem üreten sanatsal nesneler haline gelmiştir. Sanatçının, kamptaki mahkûmların maruz kaldığı insanlık dışı koşulları ve Vichy yönetiminin politikalarını eleştirel ve ironik bir yaklaşımla görselleştirmesi, sanatın yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda tarihsel bir tanıklık ve direniş pratiği olarak da değerlendirilebileceğini göstermektedir (Smith, 2019).

Bu çalışma, Karl Schwesig'in Gurs Kampı'nda ürettiği posta pullarını estetik bir direniş biçimi olarak ele almakta ve sanatın otoriter rejimler karşısında politik bir araç olarak nasıl işlev gördüğünü incelemektedir. Sanat tarihi, görsel kültür çalışmaları ve eleştirel teori perspektiflerinden yararlanarak gerçekleştirilen bu araştırma, Schwesig'in pullarındaki ikonografik ve metinsel unsurların analizini yaparak, bu eserlerin dönemin siyasi bağlamında nasıl bir karşı anlatı oluşturduğunu tartışmaktadır. Çalışma, sanatın hegemonik iktidar yapılarına karşı bir ifade biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü ve Schwesig'in üretimlerinin estetik direniş kavramı çerçevesinde nasıl konumlandırılabilirliğini yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

2. PUL KAVRAMININ KÜLTÜREL VE SANATSAL DÖNÜŞÜMÜ

Haberleşme fikri, insanlık tarihinin en temel ihtiyaçlarından biri olarak antik mitolojiden günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Posta pulları, yapısı itibarıyla önemli bir görsel mesaj taşıyan ve ulusal sınırları aşan bir iletişim aracı olarak günümüzde

hâlâ önemini korumaktadır. Bir ulusun kimlik kartı niteliği taşıyan pullar, aynı zamanda simgesel bir para değeri barındırmaktadır. Rayiç (piyasa fiyatı) ile benzer şekilde, pullar ödemeye karşılık gelen bir değer taşımakta ve çok sayıda kopya hâlinde dağıtımına sunulmaktadır. Bu yönüyle, kendi kamusallığını yaratan ve geniş bir kitleye ulaşan simgesel bir araç olarak kabul edilmektedir. Pullar, bu anlamda ulusların sanat ve kültürüne açılan pencereler olarak, tasarlandıkları ve yayımlandıkları dönemin ruhunu belgeleyen önemli görsel malzemelerdir. Devletin, kendi vatandaşları ve uluslararası kamuoyu nezdinde nasıl algılanmak istediğini yansıtan bu estetik ürünler, aynı zamanda vizör işlevi görerek, devletin ideolojik ve kültürel mesajlarını aktarmaktadır. Tarihsel bir perspektifle ele alındığında, pulların konuları, devletlerin hangi mesajları öncelikli gördüğünü ve bunları nasıl vurguladığını ortaya koymaktadır. Örneğin 19. yüzyılda Doğu Avrupa ve Orta Asya'da bağımsızlıklarını kazanan yeni devletlerin ilk pullarında haritalar, bayraklar, armalar ve önemli dini ya da siyasi semboller gibi unsurların yer alması, bu sembollerin taşıdığı önemin altını çizmektedir (Brunn, 2000). Bu dönemde henüz belirgin bir propaganda ya da ideolojik vurgu bulunmamakla birlikte, bu simgeler devletlerin kimlik ve egemenlik vurgusunu güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

2.1. Pulun Tarihçesi ve İşlevi

Posta pullarının tarih sahnesine çıkışı, iletişim tarihinin önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilmektedir ve bu dönüşüm 1840 yılında İngiltere'de gerçekleşmiştir. Bu tarihten önce, posta hizmetlerinde teslimat maliyeti alıcıya ait olup, mektuplar genellikle yaya kuryeler veya atlı taşıyıcılar tarafından taşınmaktaydı. Pulların kullanılmasından önce, posta gönderimlerinde mürekkepli el damgaları ile tahta veya mantardan yapılmış mühürlerin tercih edildiği bilinmektedir (Bellis, 2019). Bu damgalar, gönderim ücretinin ödendiğini doğrulamak amacıyla kullanılmıştır. O dönemde zarflar, ek bir maliyet getiren kâğıt parçaları olarak görüldüğünden yaygın olarak kullanılmamıştır. Mektuplar, kâğıdın katlanarak kapatılmasıyla gönderilmekte ve bu yöntem yeterli kabul edilmektedir. Posta ücretlerinin alıcı tarafından ödendiği bu sistemde, yüksek maliyetler nedeniyle mektupların kabul edilmesi sıklıkla reddedilmiştir. Hatta bazı bireylerin, mektupların dış yüzeyine gizli işaretler yazarak mesajlarını ilettikleri ve bu şekilde ücret ödemekten kaçındıkları belirlenmiştir. Bu tür uygulamalar, gönderim ücretinin önceden gönderici tarafından ödendiği bir sistemin gerekliliğini ortaya koymuş ve bu doğrultuda posta pullarının kullanımına dayalı yeni bir dönem başlamıştır. Posta pullarının yaygın kullanımı, iletişimde büyük bir değişim yaratmıştır. 1839'da 76 milyon olan yıllık mektup sayısı, Penny Black'in kullanılmaya başlamasıyla 1840'ta 160 milyona, 1861'de ise 593 milyona ulaşmıştır (Headrick, 2001). Bu artış, posta pullarının ticari ve entelektüel faaliyetlerdeki kritik rolünü göstermektedir. Rowland Hill'in Birleşik Krallık posta sistemine

getirdiği reformlar, posta pullarının kullanımını küresel ölçekte etkilerken kendisi de çeşitli hatıra pullarıyla onurlandırılmıştır (Coase, 1939). Sir Rowland Hill (1795-1879) tarafından önerilen ve 17 Ağustos 1839 tarihinde Kraliçe Victoria'nın onayladığı posta reformu ile bu sistem köklü bir değişime uğramıştır. Hill, posta masraflarının önceden ödenmesini öngörmüş ve bu yenilik, 1 Mayıs 1840 tarihinde basılan ve 6 Mayıs 1840 tarihinde kullanıma sunulan dünyanın ilk posta pulu Penny Black ile hayata geçmiştir (Marmin, 2005). Kraliçe Victoria'nın profilini içeren bu pul, 60 yıl boyunca İngiliz pullarında yer almıştır (Bellis, 2019). Penny Black, sanatsal zarafeti güvenlik önlemleriyle birleştiren bir tasarıma sahiptir. Charles Whiting'in renkli baskılar ve karmaşık desenlerle geliştirdiği tasarımlar hem sahtecilik riskini azaltmayı hem de görsel çekiciliği artırmayı amaçlamıştır.



Görsel 1: Penny Black, dünyanın ilk posta pulu, gravür baskı, 1 Mayıs 1840, L'Adresse La Poste Müzesi Koleksiyonu, Paris. ([http1](http://www.la-poste.fr))

Hill'in reformu hem yurtiçi hem de uluslararası posta hizmetlerinde basit ve uygun maliyetli bir tarife sistemi oluşturmuştur. İskoçyalı matbaacı James Chalmers (1782-1853) yenilikçi fikriyle yapışkan pullar geliştirilmiş ve bu pullar, mektupların önceden damgalanarak postalanmasını mümkün kılmıştır. Aynı zamanda Mulready zarfları¹ da kullanıma sunulmuş, ancak bu zarflar pratik bulunmadığı için yapışkan pullar kadar popüler olmamıştır (Le Patrimoine du Timbre-Poste Français, 1998). Penny Black'in elde ettiği başarı, diğer ülkelerin de benzer sistemleri benimsemesine yol açmıştır. 1843 yılında Zürih ve Cenevre gibi İsviçre kantonları² kendi pullarını basmaya başladı. Brezilya, 1

¹ Mulready zarfları, Rowland Hill'in 1840 tarihli posta reformları kapsamında, posta hizmetlerini daha erişilebilir ve ekonomik hale getirmek amacıyla William Mulready tarafından tasarlanmış ve 6 Mayıs 1840'ta Birleşik Krallık'ta yürürlüğe girmiş zarflardır.

² Kanton, bir ülkenin idari ya da sınırsal alt birimlerinden her birine verilen addır. Bu birim, coğrafi bir bölge ya da eyalet gibi farklı anlamlar taşıyabilir. Kelimenin etimolojik kökeni, "ülke birimi" anlamına gelen Latince canto kelimesine dayanmaktadır.

Ağustos 1843 tarihinde üç farklı değerde Olho de Boi³ adı verilen pulları basarak bu yeniliğe katılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri ise 1 Temmuz 1847 tarihinde posta pullarını birleşik bir sistemle kullanmaya başlamıştır. Mauritius, 1847 yılında ünlü pullarını piyasaya sürerken, Bermuda 1848 yılında bu adımları takip etmiştir (Le Timbre-Poste Français, 2003).

Pulların ortaya çıkışı, pul koleksiyonculuğunun doğmasını sağlamış ve farklı ülkelerin pulları koleksiyoncular için değerli hale gelmiştir. 1864 yılında filateli terimi ortaya atılmış ve posta pulları birer koleksiyon nesnesi olarak kabul görmeye başlamıştır. Bu terim, ilk kez 1864 yılında Georges Herpin tarafından önerilen Fransızca *philatélie* kelimesinin İngilizceye uyarlanmış halidir. Herpin, pulların altı ila yedi yıl boyunca toplanıp incelendiğini ve bu yeni hobi için daha uygun bir isme ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. O dönemde yaygın olan *timbromanie* (kabaca “pul toplama çılgınlığı”) terimi, genel olarak beğenilmemektedir. Bunun yerine önerilen diğer terimler olan *timbromania* (pul tutkusunu), *timbrophily* (pul sevgisi) ve *timbrology* (pul bilimi), 1860’lı yıllarda filateli teriminin yaygınlaşmasıyla zamanla kullanılmaz hale gelmiştir (Herpin, 1864). Herpin, **philatélie** kelimesini oluştururken Yunanca “bir şeye karşı çekim veya yakınlık” anlamına gelen *φιλ(o)-* (*phil[o]-*) ve “vergi ve harçlardan muaf” anlamına gelen *ἀτέλεια* (*ateleia*) köklerinden yararlanmıştır (Sutton & Anthony, 1966, s. 232). Filateli posta pullarının, tarihinin ve ilgili materyallerin incelenmesi anlamına gelmektedir. İlginç bir şekilde, bir kişinin pul koleksiyonuna sahip olması şartı, filatelist olarak adlandırılması için gerekli değildir. Filatelistler, genellikle müzelerde korunan ve tarihi açıdan değerli pulları inceleyerek bu alana akademik ve kültürel katkılar sunmaktadır. 1892 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk anı pulları basılmıştır. Bu pullar, tarihsel olayları ve ulusal kahramanları anımsatarak kültürel bir rol üstlenmiştir (Le Patrimoine du Timbre-Poste Français, 1998). Teknolojik yenilikler, pul üretim tekniklerini önemli ölçüde dönüştürmüş ve geliştirmiştir. İlk dönemlerde kabartma kazıma ve tipografi yöntemleri yaygın olarak kullanılırken, 20. yüzyılda oyma baskı (1928), ofset baskı (1967) ve bilgisayar destekli gravür (2000’ler) gibi daha ileri teknikler uygulanmaya başlanmıştır. Bu yenilikçi teknikler, pulların hem sanatsal estetik değerini hem de güvenlik özelliklerini artırmada önemli bir rol oynamıştır (La Poste, 2003).

Posta pulları, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesine geçerek ulusal kimliklerin ve kültürel ifadelerin güçlü bir yansıması haline gelmektedir. Uluslararası erişim özellikleri sayesinde, ülkeler için adeta minyatür elçiler olarak değerlendirilmekte ve tasarımları titizlikle yapılmaktadır. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, ulusal egemenliği temsil eden bu objeler, belirli kurallarla koruma altına alınmıştır. Örneğin Birleşik Krallık’ta yalnızca

³ Brezilya’nın ilk posta pullarına verilen isimdir. Pulların tasarımı öküz gözüne benzemesinden dolayı bu adla anılmıştır.

hüküm süren hükümdarın posta pullarında yer almasına izin verilmiş, ancak zamanla bu kuralda esneklik sağlanmış (Bellis, 2019).

2.2. Ulusal ve Uluslararası Bir Sembol Olarak Posta Pulları

Bir ülkenin tarih, bilim, teknoloji, ekonomi, gelenek görenekler ve doğal unsurları kültür mirasının temellerini oluşturmaktadır. Posta pulları, bu mirası görselleştirerek yalnızca kültürel değerlerin tanıtımına katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda toplumda geleneksel kültüre yönelik farkındalık ve ilgiyi artırma işlevi görmektedir. Bu bağlamda posta pulları, önemli meseleleri sergilemek, kamu bilincini güçlendirmek ve ulusal düzeyde önemli kişi ya da olayları anmak için ülkeler adına benzersiz bir araç olarak konumlanmaktadır. Bir devletin *raison d'être*'i (varlık nedeni) ve uluslararası konumu, sınırları, adı, anayasası ve diğer devletlerle olan ittifakları gibi unsurlarla tanımlanmaktadır. Bu idari ve hukuki yapılar, ulusal kimliği güçlendiren anılar, önemli olaylar ve sembollerle desteklenmektedir. Gottman ulusal ikonografiyi, “bir halkın inandığı sembollerin tamamı” olarak tanımlamaktadır (Gottman 1952, s. 516). Bu semboller, ulusal bayrak, tarihsel mirasın gurur verici anıları, dini değerler, ekonomik yapıya dair kabul görmüş roller, toplumsal hiyerarşi ve okullarda öğretilen kahraman figürleri gibi çeşitli unsurları kapsamaktadır. Devletin temsil ikonografisinin temel bileşenleri ise bayrak, ulusal marş, devlet arması ve ulusal özdeyiş gibi sembollerden oluşmaktadır. Bu unsurlar, bir ulusun kimliğini şekillendiren ve kolektif kimliği pekiştiren en önemli simgeler arasında yer almaktadır (Lowenthal, 1994; Stebelsky, 1994). Bayraklar kamu binalarında, okullarda ve sınır kapılarında sergilenirken, devlet armaları ve diğer ulusal semboller, vatandaşlara ulusal birlik ve aidiyet mesajları iletmektedir. Bu semboller yalnızca ulusal birliği desteklemekle kalmaz, aynı zamanda uluslararası arenada bir devletin kimliğini vurgulamak amacıyla da kullanılmaktadır. Ulusal kimliği şekillendiren bu unsurlar, aynı zamanda vatandaşların devlete olan aidiyet duygusunu güçlendirme işlevi görmektedir (Brunn & Yanarella, 1987). Ancak bu semboller, resmi tarih yazımı, propaganda amaçlı haritalar ve müze sergileri gibi yöntemlerle kamuoyunu yönlendirmek amacıyla da kullanılabilir. Lowenthal (1994), bu tür sembollerin milliyetçilik, bölgeselcilik ve hatta ayrılıkçılık gibi hareketler için bir temel oluşturabileceğini ifade etmektedir.



Görsel 2: İlk Amerikan pulları, Smithsonian Ulusal Posta Müzesi Koleksiyonu. (<http2>)

Pullar, haritalar ve diğer resmi belgeler gibi, devletin kendini ifade ettiği önemli bir araçtır. Williams (1956), pulların “modern medeniyetin sembolleri ve göstergeleri” olduğunu, tasarımlarında kullanılan renkler, yazılar ve değerlerin tarihin akışını yansıttığını ifade etmektedir (Williams, 1956: s. 21). Pullar, bir ulusun kültürel mirasını, tarihini ve kimliğini ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtmaya amacı taşımaktadır. Brunn ise, pulların yalnızca bir iletişim aracı olmadığını, “aynı zamanda bir devletin ulusal ikonografisinin ayrılmaz bir parçası olduğunu” vurgulamaktadır (Brunn 2000, s. 317).

Ulusal düzeyde posta pulları, vatandaşlara ulusal tarih, kültürel başarılar ve önemli kişiler hakkında bilgi sunarken, uluslararası düzeyde ise bir devletin dünya üzerindeki konumunu ve kimliğini yansıtmaktadır. Örneğin İsrail’in posta pulları sıklıkla Yahudilik tarihini, dini ritüelleri ve ulusal kimliği vurgulayan temalarla tasarlanmıştır (Ribalow, 1956). Benzer şekilde, yeni bağımsızlık kazanan ülkelerin posta pullarında ulusal bayraklar, tarihi liderler ve önemli olaylar gibi semboller yer alarak egemenlik ve ulusal kimlik vurgusu yapılmaktadır (Brunn, 2000). Örneğin, bu ülkeler ilk pullarında genellikle ulusal bayrak, harita ve lider figürlerini sergileyerek kimliklerini pekiştirmektedir (Gottman, 1952). Posta pulları, devletlerin ulusal ve uluslararası mesajlarını iletmek için benzersiz bir platform sunmaktadır. Ulusal düzeyde, vatandaşlar pullar aracılığıyla kültürel ve tarihi değerlerini tanıırken uluslararası düzeyde, diğer ülkeler bu pullar sayesinde bir devletin kendisini nasıl tanıtmak istediğine tanıklık etmektedir. Ayrıca pullar, yalnızca ulusal tarih ve kültürün bir yansıması olmanın ötesinde, aynı zamanda devletin ekonomik, politik ve sosyal hedeflerini ifade eden birer araç işlevi görmektedir. Posta pulu, başlangıçta yalnızca posta ücretlerini toplama işleviyle sınırlı mütevazı bir

araçken, zamanla uluslararası düzeyde fikirlerin iletilmesine olanak sağlayan ve tarihsel bir yolculuğu görselleştiren güçlü bir medya unsuru haline gelmiştir. Pul formu tarih boyunca insanları, olayları, yapıları ve keşifleri ölümsüzleştiren hikâyelerin anlatımında bir ilham kaynağı olmasının yanı sıra kültürel ve tarihsel bir bellek aracı olarak işlev görmüştür (Marmin, 2005). Posta pulları, bir ulusun sanat ve kültüre açılan penceresi olarak tasarlanmış, yayımlandıkları dönemin ruhunu belgeleyen önemli görsel materyaller arasında yer almaktadır. Devletin hem kendi vatandaşları hem de uluslararası kamuoyu nezdinde nasıl algılanmak istediğini yansıtan bu estetik objeler, aynı zamanda devletin ideolojik ve kültürel mesajlarını aktaran bir vizör işlevi görmektedir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, telgraf ve telefon gibi hızlı iletişim araçları posta kullanımını azaltmaya başlamış, 20. yüzyılın sonlarında ise faks makineleri ve e-posta gibi dijital iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla mektupların önemi giderek azalmıştır. Ancak posta pulları, teknolojik nostalji ve estetik bir nesne olarak varlığını sürdürmüş, bu süreçte sanatsal üretimlerin bir parçası haline gelerek yalnızca bir ödeme aracı olmaktan çıkıp birer sanat nesnesine dönüşmüştür. Sanat tarihinde artistamp (sanatçı pulu), posta pulu formuna gönderme yapan ve sanatçının seçtiği konuları tasvir eden bir sanat biçimidir. Teknik olarak Cinderella pulları (posta için geçerli olmayan pullar) arasında yer alır ancak taklit pullardan farklıdır, sanatçılar bunları posta idaresini yanıltma amacı gütmeyen üretmektedir (Mackay, 2003).

20. yüzyılın başlarından itibaren, posta sistemi sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmış, Dadaistler kurmaca pullar ve kartpostallar yoluyla deneysel sanat formaları yaratmıştır. Yves Klein 1957'de International Klein Blue (IKB) ile tasarladığı pullarla sanatın geleneksel sistemlere estetik bir müdahale sunabileceğini göstermiştir. 1961'de Fluxus sanatçısı Robert Watts, popüler kültür ve erotik imgeleri içeren on beş pulluk bir blok tasarlayarak sanat pulları için yeni bir standart belirlemiştir (Held, 2009).

Sanat pullarının bir sanat formu olarak sergilendiği ilk kapsamlı etkinliklerden biri, 29 Ekim - 15 Kasım 1974 tarihleri arasında Vancouver'daki Simon Fraser Galerisi'nde düzenlenen Artists' Stamps and Stamp Images sergisidir. Dieter Roth, Ken Friedman, NET-hing Co. ve Coach House Press gibi sanatçıların yer aldığı sergide, 1963-1973 yıllarına ait yaklaşık 2.750 pul ve görsel sergilenmiştir (Felter, 1996). Fluxus hareketinin etkisiyle, sanat pulları deneysel sanatın önemli bir parçası haline gelmiş, Avrupa ve Amerika'da on yıl boyunca gezici olarak sergilenerek bu alandaki sanatçı sayısının artmasına öncülük etmiştir.

3. KARL SCHWESIG'IN POSTA PULLARI

Sanat pullarının direniş anlamında erken dönem örneklerinden biri, 1941 yılında Nazi toplama kampında tutulan Alman sanatçı Karl Schwesig tarafından yaratılmıştır. Schwesig, Das Junge Rheinland adlı sanatçı kolektifinin bir üyesi olarak Max Ernst, Otto Dix, Arthur Kaufmann ve Julius Levin gibi dönemin önde gelen Düsseldorf sanatçılarıyla aynı çevrede bulunmaktadır. Ancak onu diğerlerinden ayıran özellik, “açık sözlü bir Nazi karşıtı olmasıydı” (Johnson, 2021, s. 2). Karl Schwesig’in sanatı bu anlamda yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda tarihsel, sosyolojik ve politik bir belge niteliği taşımaktadır. Schwesig, Nazi rejimi altındaki toplumsal yapıları, bu yapıların bireyler üzerindeki etkilerini ve kamplarda yaşananları görsel bir dille belgeleyerek sanatını toplumsal adaletsizliklere karşı bir direnç aracı haline getirmiştir.



Görsel 3: Karl Schwesig tarafından Fransa'daki Gurs Toplama Kampı'nda (Ekim 1940-Şubat 1941) çizilen pullardan bazıları (<http3>)

Bu eserler, “yalnızca bireysel bir ifade aracı olmanın ötesinde, sosyal yapıların işleyişine dair tarihsel bir belge niteliği” taşımaktadır (Masson & Azorin, 2006, s. 215). Karl Schwesig’in 29 Ekim 1940-27 Şubat 1941 tarihleri arasında Gurs'ta tutulduğu dört aylık dönem, kamp koşullarını ve buradaki sosyal yapıyı anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Fransız hükümeti, 1939 yılında İspanya İç Savaşı'nın ardından, çoğunluğu İspanyol cumhuriyetçilerinden oluşan binlerce mülteciyi barındırmak amacıyla Gurs Kampı'nı açmıştır. 1940 yılında ise kamp, Nazi Almanyası'ndan kaçan Yahudiler ve siyasi muhalifler için bir toplama kampına dönüşmüştür. Ancak Gurs, yalnızca insani trajedilerle değil, aynı zamanda entelektüel ve sanatsal bir kesişim noktası olmasıyla da dikkat çekmektedir. Kampta, Marc Chagall, Max Ernst, Gert Wollheim ve siyasi teorisyen Hannah Arendt gibi uluslararası alanda tanınan isimler yer almış; daha sonra Amerika

Birleşik Devletleri'ne göç ederek sanatsal ve entelektüel miraslarını sürdürme fırsatı bulmuşlardır. Ancak, Gurs'tan ayrılan herkes bu süreci hayatta kalarak tamamlayamamıştır. Walter Benjamin, kamptan çıktıktan sonra Fransa'dan İspanya'ya geçmeye çalışırken hayatını kaybetmiş, bu durum Gurs'un bireyler için hem bir dönüm noktası hem de trajik bir sınav yeri olduğunu ortaya koymuştur. Gurs, bir yandan sürgün ve belirsizlik içinde hayatta kalma mücadelesini yansıtırken, diğer yandan savaşın entelektüel dünyada bıraktığı derin izleri gözler önüne sermektedir (Johnson, 2021).

1941 yılında bir yardım raporunda, Gurs'un Yahudi bölgesinde yer alan entelektüel hayatın izleri şu şekilde ifade edilmektedir: "Bu talihsizlerin birçoğu, bilim, felsefe, tarih vb. kitaplar talep eden, boşluktan muzdarip düşünce insanlarıydı" (Johnson 2021, s. 100). Bu açıklama, kamptaki bireylerin yalnızca fiziksel hayatta kalma mücadelesi vermediğini, aynı zamanda entelektüel bir varlık mücadelesi içinde olduklarını da ortaya koymaktadır. Kampta bulunan öğretmenler, sanatçılar ve düşünürler, entelektüel birikimlerini koruyarak insanlık onurunu sürdürmeye çalışmışlardır. ABD Dışişleri Bakanlığı tarafından 27 Aralık 1940 tarihinde Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği başkanına gönderilen bir mektupta, Gurs Toplama Kampı şu şekilde tarif edilmektedir:

İnsanlar yarı yıkık kulübelerde, rüzgâra ve yağmura karşı korumasız yaşıyor. Zeminler nemli, kirli ve kanalizasyonla dolu. Günlerce kahvaltı yok, öğünler ise neredeyse sadece sıcak sudan oluşan, az tuzlu ve sebzesiz çorbadan ibaret. Et yetersiz ve genellikle sakatattan oluşuyor. Tek katı yiyecek, altı aylık esaretin zayıflattığı tutuklular için yetersiz olan 300 gram ekmek. Giysi bulunmuyor; mahkûmlar yalnızca tutuklandıklarında üzerlerinde olan paçavralarla, soğuk gecelerde ve açık kulübelerde korunaksız hâlde hayatta kalmaya çalışıyor. Acilen yiyecek, sıcak giysi ve ayakkabı gerekiyor (Johnson, 2021, s. 102).



Görsel 4: Gurs Toplama Kampı'nda mahkûmların kalabalık yaşam koşulları (Fransa, muhtemelen 1940). Amerika Birleşik Devletleri Holokost Anıt Müzesi (USHMM) izniyle. (<http4>)

Schwesig, kamplarda ve hapisanelerde geçirdiği süre boyunca, açlık, hastalık, ölüm, cinsel şiddet ve ırksal ayrımcılık gibi temaları ele alan yüzlerce çizim ve baskı üretmiştir. Sanat sosyoloğu Hanna Deinhard'ın belirttiği gibi, sanat eserleri genellikle bireysel bir

bağlamda değil, toplumsal yapıların ve normların geniş çerçevesinde ele alınmaktadır (Deinhard, 1975, s. 29). Schwesig'in eserleri, bu çerçevenin ötesine geçerek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan trajedileri görselleştirmiştir. Holokost'tan sağ kurtulmuş Rose Abrahms, Karl Schwesig'i tarif ederken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Biz [Yahudi insanlar] kötü muamele gördük, ama bu, siyasi tutukluların gördüğü muamele ile kıyaslanamazdı. Onlar bizden daha kötü durumdaydı.” (Johnson, 2021, s. 99).

Schwesig, II. Dünya Savaşı sırasında siyasi bir mahkûm olarak, posta pulu yapraklarının boş, delikli kenarlarını kullanarak renkli mürekkeplerle bir dizi sahte pul üretmiştir. Sanat pulu koleksiyoncusu ve multimedya sanatçısı Jas Felter'a göre, Schwesig'in 1941'de toplama kampındaki yaşamı tasvir ettiği bu seri, genellikle “sanat pullarının ilk gerçek örneği” olarak kabul edilmektedir (Felter, 1996, s. 6). Schwesig'in eserlerindeki direniş, yalnızca “gücün dışında veya güce karşı” hareket etmekle sınırlı değildir, aynı zamanda “gücün anlamını ve biçimini yeniden tanımlamayı ve dönüştürmeyi içermektedir.” (Papastergiadis, 2012, s. 97).

Sanat tarihi ve sosyoloji arasındaki ilişki, sanatın tarih anlatısına katkısını anlamada önemli bir çerçeve sunmaktadır. Hanna Deinhard (1975) ve Jean Duvignaud (1972) sanatın toplumsal işlevlerine vurgu yaparken, Pierre Bourdieu (1993) ise kültürel üretimin güç ilişkileri içindeki konumuna dikkat çekmektedir. Bourdieu'ye göre sanat alanı, genellikle en güçlü aktörler tarafından şekillendirilmektedir (Bourdieu, 1993).

Bu bağlamda, Schwesig gibi sanatçılar tarafından üretilen eserlerin tarih yazımında dikkate alınması, geçmişin yalnızca iktidar sahiplerinin perspektifinden değil, aynı zamanda mağdurların ve direnişçilerin gözünden de okunmasını sağlamaktadır. Direniş, toplumsal bir inşa olarak farklı aktörler, gözlemciler ve bağlamlar tarafından şekillendirilmekte olup kesin bir tanımı bulunmamaktadır (Gordon, 1993, s. 142). Sosyal bilimler direnişi genellikle mevcut iktidar yapılarına karşı koyma, sorgulama ve meydan okuma içeren aktif bir karşı duruş olarak tanımlamaktadır (Hollander & Einwohner, 2004, s. 538). Foucault'nun ifadesiyle, “iktidar varsa direniş de vardır ve hatta, bu direniş hiçbir zaman iktidarın dışsal bir konumunda değildir.” (Foucault, 1978, s. 95).

Bu döngüsel ilişki içinde, “baskı mekanizmaları çeşitlenirken, direniş de yeni bağlamlara adapte olarak” stratejilerini geliştirmektedir (Vinthagen & Johansson, 2013, s. 31). Schwesig'in, delikli kâğıt şeritler üzerine renkli mürekkeple gerçekleştirdiği çizim pratiği ikili bir anlama sahiptir: Bir yandan fiziksel varoluşun sınırlarında bir hayatta kalma mücadelesini yansıtırken, diğer yandan sanatsal ifade özgürlüğünün özgün bir sembolü olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının akademik eğitim almış olması, onun tarih resmi geleneğini ve sanatın savaş anlatılarındaki rolünü bildiğini göstermektedir. Sanatın toplumsal, politik ve ekonomik yaşamla iç içe olduğunu fark eden Schwesig güçlü bir

politik bilince sahiptir. Sanatsal üretimindeki tavrı, “kültürel süreçleri anlamaya yönelik bir araçtan, politik ve kültürel müdahalenin bir aracına” dönüşmektedir (Baltrusch, 2010, s. 128). Bu bağlamda, Karl Schwesig’in pullar üzerine yaptığı hicivsel ve politik çizimler hem dönemin koşullarını yansıtmaları hem de sanatsal bir direniş biçimi olarak kullanılması açısından son derece dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Schwesig’in Gurs Kampı’nda⁴ yarattığı pullar, yalnızca kamp koşullarına dair bir yorum değil, aynı zamanda Fransız yönetimine karşı eleştirel bir bakış açısının simgesi olarak okunmaktadır. Scott’un (1985) gündelik direniş teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, Schwesig’in pulları, sansür ve baskının hüküm sürdüğü bir ortamda, sanatsal bir ifade biçimi olarak örtük bir direniş stratejisi sunmaktadır. Hollander ve Einwohner’a (2004) göre, direnişin açık ve gizli biçimleri mevcut olup, Schwesig’in çalışmaları bu ikili yapıyı içinde barındırmaktadır. Sanatçının ironik ve alaycı dili, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda mevcut iktidarın baskılarına karşı bir eleştiri ve direniş aracı olarak öne çıkmaktadır. Schwesig’in eserleri, özellikle Yahudi göçmenler, Komünist politik mahkûmlar, engelliler ve yaşlılar gibi toplumsal olarak dışlanmış grupların yaşadığı koşulları yansıtmaktadır. Kamplarda çekilen acılar, hastalıklar ve ölüm oranları gibi unsurlar, Schwesig’in eserlerinde detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Bu eserler, yalnızca bireysel deneyimlerin bir yansıması değil, aynı zamanda bu deneyimlerin temelinde yatan toplumsal yapıların ve normların bir eleştirisidir.

Schwesig’in çalışmaları, Vichy Rejimi ve Nazi Almanyası’nın insanlık dışı politikalarını görsel bir anlatıya dönüştürerek tarihsel bir tanıklık sunmaktadır. Nazi rejiminin Yahudilere, Komünistlere ve diğer “istenmeyen” gruplara yönelik baskısını betimlerken, bu baskının toplumsal normlar ve yapılarla nasıl şekillendiğini de gözler önüne sermektedir (Duvignaud, 1972, s. 24). Hannah Arendt’in *Race-Thinking Before Racism* (1944) adlı makalesi, Almanyadaki ırk düşüncesinin kökenlerini “hayal kırıklığına uğramış milliyetçiliğe” ve halkların biyolojik determinist tanımlarına dayandırmaktadır. Arendt’e göre, bu tanımlar, “siyasal ulus kavramının yerine ideolojik ulusal birlik tanımları oluşturma” ihtiyacından kaynaklanmaktadır (Arendt, 1944, s. 7-9). Schwesig, Nazi ideolojisi tarafından birden fazla kimlik üzerinden hedef alınmıştır. Bir komünist, sanatçı, engelli birey ve Yahudi olarak, Üçüncü Reich’in sosyal politikaları çerçevesinde dört kez ötekileştirilmiştir. Bu kimliklerin herhangi biri bile, Naziler tarafından “meşru” bir hedef olarak görülmesi için yeterlidir.

⁴ Gurs Kampı, Fransa’nın güneybatısında, Gurs Köyü’nün güneyinde ve Pirene Dağları’nın eteğinde, İspanya sınırına yaklaşık 50 mil uzaklıkta, Nisan 1939’da Fransız hükümeti tarafından Almanya ile savaştan önce kurulan ilk ve en büyük kamplardan biridir.



Görsel 5: Karl Schwesig, Gurs, Renkli mürekkep çizimleri, her bir pulun boyutu 28 x 34 mm, Gilles Allart koleksiyonu. (<http4>)

Schwesig'in sanatı, Fransız Devrimi'nin liberté, égalité, fraternité (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) sloganına yönelik hicivsel yaklaşımıyla, Gurs'a ulaşmadan önce bile eleştirel bir üslup benimsemiştir. Sanatçı, Üçüncü Cumhuriyet'in idealize edilen bu prensiplerden uzaklaştığını Gurs'ta doğrudan deneyimlemiş ve eserlerinde Vichy hükümetinin özgürlük ve eşitlik ilkelerini nasıl ihlal ettiğini gözler önüne sermektedir. Schwesig'in pulları, Fransız muhaliflerinin tutuklanmasını, Komünist grupların bastırılmasını ve yaşlı Yahudi göçmenlerin sistematik olarak kamplarda hastalıklara ve ölüme terk edilmesini eleştirel bir şekilde yansıtmaktadır. Sanatçının eserleri, bu bireylerin kaynaklara, yasal yardımlara veya göç imkânlarına sahip olsalar dahi, Gurs, Noé ve Récébédou gibi kamplarda hayatta kalamadıklarını ve hatta bazılarının bilinmeyen yerlere sürüldüğünü hatırlatmaktadır (Johnson, 2021). Schwesig, yarattığı imgelerle yalnızca tarihsel tanıklık sunmakla kalmamış, aynı zamanda mağdurların bakış açısını ve maruz kaldıkları koşulları yansıtarak sanatın toplumsal bellek oluşturmadaki rolünü de vurgulamıştır. Vichy rejiminin ahlaki ve siyasi çöküşüne ışık tutan bu eserler, sanatın insan hakları ihlallerini belgeleme ve eleştirme gücünü ortaya koymaktadır. Schwesig'in yaratıcı direnişi, sanatın politik bir araç olarak nasıl işlev görebileceğini kanıtlayan güçlü bir örnek sunmaktadır (Johnson & Johnson, 2017). Demokrasilerde baskı ve zulüm, devletin meşru savunma mekanizmalarından ayrıran ve insan hakları ihlallerine yol açan uygulamalar olarak değerlendirilmektedir. Demokratik sistemler farklı düşünce ve siyasi ideolojilerin yalnızca hoş görülmesini değil, aynı zamanda teşvik edilmesini ve korunmasını gerektirmektedir. Ancak, bir devletin ağır gözetim ve baskıcı tedbirlerle temel hak ve özgürlükleri ihlal etmesi, demokrasinin işlevselliğini yitirdiğinin bir göstergesidir. Karl Schwesig'in posta pulları formunda ürettiği eserler, bu tür baskıcı sistemlere karşı güçlü bir sanatsal

eleştiri niteliği taşımaktadır. Schwesig, sanatı aracılığıyla otoriterleşmeye karşı estetik bir direniş sergileyerek, demokrasinin bozulmasına yönelik eleştirel bir bakış sunmaktadır. Bu eserler, sanatın yalnızca bireysel bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek, politik ve toplumsal eleştirinin etkili bir aracı haline geldiğini göstermektedir.

Schwesig'in eserleri, ironik ve alaycı tonuyla dikkat çekerken, insan onurunun en zor koşullarda bile korunabileceğini vurgulamaktadır. Sanatçının eserleri, yaratıcı ifadenin baskı altında dahi bir direniş aracı olabileceğini göstermekte ve sanatın toplumsal ve politik bağlamını genişleterek bireysel özgürlüğün ve insanlık onurunun bir ifadesi haline geldiğini ortaya koymaktadır. Bu eserlerin anlamlandırılabilmesi için tarihsel bağlamları içinde ele alınması ve daha geniş tarihsel kaydın bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Schwesig'in çalışmaları, bütün bir tarihi eksiksiz anlatmaktan ziyade, tarihsel olarak önemli kesitler sunarak sosyolojik bir bağlam yaratmaktadır. Holokost sanatı çerçevesinde, mağdurların ve hayatta kalanların perspektifinden dönemin sosyal yapı ve normlarını anlamamıza katkı sağlamaktadır. Geleneksel tarihsel belgelerle karşılaştırıldığında, bu eserler mağdurların deneyimlerini doğrudan yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda sistematik baskı ve sosyal eşitsizlikleri eleştiren güçlü bir bağlam sunmaktadır. Schwesig'in çalışmaları, kamptaki yaşamı belgelemekten öte sanatın direniş ve insanlık onurunu koruma gücünü ortaya koymaktadır. Bu eserler, insan ruhunun dayanıklılığını ve ifade özgürlüğünün önemini gözler önüne seren bir tanıklık niteliği taşımaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Karl Schwesig'in Gurs Toplama Kampı'nda ürettiği posta pullarının sanatsal ve politik işlevlerini estetik direniş ve görsel tanıklık kavramları çerçevesinde değerlendirmiştir. Araştırmanın temel hedefi, Schwesig'in eserlerini yalnızca birer sanat objesi olarak değil, aynı zamanda Nazi ve Vichy rejimleri karşısında geliştirilmiş alternatif bir söylem ve tarihsel tanıklık aracı olarak incelemektir. Bu bağlamda yapılan analizler, sanatçının pulları üzerinden geliştirdiği karşı anlatının, yalnızca kamptaki insanlık dışı koşulları belgelemediğini, aynı zamanda egemen ideolojiye karşı bir direniş stratejisi sunduğunu göstermektedir.

Araştırma sürecinde elde edilen önemli bulgulardan biri, Schwesig'in pullarının propaganda amaçlı kullanılan geleneksel posta pullarının aksine, otoriter rejimlerin meşruiyetini sorgulayan ironik ve eleştirel imgeler içermesidir. Bu eserler, baskı altındaki bireylerin yaşadığı acıları, toplama kamplarındaki insan hakları ihlallerini ve dönemin politik atmosferini görselleştirerek sanatsal hafızanın inşasına katkıda bulunmuştur. Schwesig'in sanatı, egemen güçlerin dayattığı tarih yazımına karşı alternatif bir bellek

oluşturmuş ve mağdurların deneyimlerini doğrudan aktaran bir ifade biçimi sunmuştur.

Bu bulgular, daha önce benzer temalar üzerine yapılan çalışmalarla kıyaslandığında, Schwesig'in eserlerinin yalnızca sanatsal direnişin değil, aynı zamanda politik hafızanın şekillendirilmesinde de önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Fluxus hareketi ve Dadaizm gibi sanat akımları da egemen söyleme karşı alternatif anlatılar geliştirmiştir, ancak Schwesig'in çalışmaları doğrudan bir toplama kampında üretilmiş olmasıyla ayrılmaktadır. Bu yönüyle, sanatın yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda tarihsel olayları belgeleyen bir tanıklık biçimi olduğu fikrini güçlendirmektedir. Schwesig'in pullarını incelediğimizde, sanatın yalnızca bireysel bir üretim süreci olmadığını, aynı zamanda kolektif bir hafıza yaratma işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Sonuç olarak, bu çalışmada ulaşılan bulgular açıkça ortaya koymaktadır ki, Schwesig'in Gurs Kampı'nda ürettiği sanatçı pulları, hem içerdiği imgelerle otoriter ideolojilere karşı estetik bir muhalefet üretmiş hem de tarihsel travmaların belgelenmesinde işlevsel bir araç olarak rol oynamıştır. Elde edilen veriler, bu eserlerin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve politik bir bellek üretimi sürecine katkı sunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Schwesig'in üretimi, sanatın ifade özgürlüğünü aşarak adalet, tanıklık ve direnişin görsel biçimi haline geldiğini ortaya koymaktadır. Sanatın, sadece estetik bir değer taşımaktan öte, toplumsal adalet, insan hakları ve kolektif hafızanın korunmasına yönelik güçlü bir araç olduğu unutulmamalıdır. Gelecekte yapılacak araştırmaların, Schwesig gibi sanatçılar aracılığıyla sanatın otoriter rejimler altında nasıl bir muhalefet alanı oluşturduğunu daha kapsamlı bir şekilde ele alması gerekmektedir. Ayrıca, sanat tarihi ve politik hafıza alanında disiplinlerarası yaklaşımlar geliştirerek, sanatın direniş pratiği olarak işlevselliğini daha derinlemesine incelemek faydalı olacaktır. Özellikle sanatın günümüz baskıcı rejimlerinde nasıl bir karşı duruş sergileyebileceği ve günümüz sanatçılarının benzer estetik direniş biçimlerinden nasıl ilham alabileceği üzerine daha fazla çalışma yapılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- About Philately (t.y.), *Smithsonian Ulusal Posta Müzesi. 24 Şubat 2025 tarihinde* <https://postalmuseum.si.edu/exhibition/acerca-de-la-filatelie> adresinden erişilmiştir. (http2)
- Arendt, H. (1944). Race-thinking before racism. *The Review of Politics*, 6(1), 36–73.
- Baltrusch, B. (2010). Translation as aesthetic resistance: Paratranslating Walter Benjamin. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6(2), 113–129. <http://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/198>
- Bellis, M. (2019, 29 Temmuz). *The history of postage stamps. ThoughtCo.* <https://thoughtco.com/history-of-stamps-1992419>
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. New York: Columbia University Press.*
- Brunn, S. D., & Yanarella, E. (1987). Towards a humanistic political geography. *Studies in Comparative International Development*, 22(1), 3–49.
- Brunn, S. D. (2000). Stamps as iconography: Celebrating the independence of new European and Central Asian states. *GeoJournal*, 52(4), 315–323. <http://www.jstor.org/stable/41147570>
- Coase, R. H. (1939). Rowland Hill and the Penny Post. *Economica*, 6(24), 423–435. <https://doi.org/10.2307/2548883>
- Deinhard, H. (1975). Reflections on art history and sociology. *Art Journal*, 35(1), 29.
- Duvignaud, J. (1972). *The sociology of art* (1. baskı). Colorado: Paladin Press.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality. Vol. 1: An introduction.* New York: Random House.
- Felter, J. W. (1996). *International directory of artistamp creators. Kanada: Five/Cinq Unlimited.*

- Gordon, L. (1993). Women's agency, social control, and the construction of "rights" by battered women. S. Fisher & K. Davis (Ed.), *Negotiating at the margins: The gendered discourses of power and resistance içinde* (ss. 122-144). Rutgers University Press New Jersey.
- Gottman, J. (1952). *The political partitioning of our world: An attempt at analysis*. *World Politics*, 4(4), 512.
- Gurs (t.y.), *Holocaust Encyclopedia, United States Holocaust Memorial Museum*. 20 Şubat 2025 tarihinde <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/gurs> adresinden erişilmiştir. (http4)
- Headrick, D. R. (2001) *When information came of age: Technologies of knowledge in the age of reason and revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Held, J. Jr. (2009). *Robert Watts: The complete postage stamp sheets, 1961–1986*, Archived article. Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20090405115838>
- Herpin, G. (1864, November 15). *Baptême*. *Le Collectionneur de Timbres-Postes*, 1, 20.
- Hollander, J. A., & Einwohner, R. L. (2004). *Conceptualizing resistance*. *Sociological Forum*, 19(4), 533-554. Kluwer Academic Publishers-Plenum Publishers. <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0694-5>
- Johnson, W. M. (2021). *Through an artist's eyes: The dehumanization and racialization of Jews and political dissidents during the Third Reich*. Routledge.
- Johnson, W. M., & Johnson, K. A. (2017). *Karl Schwesig's Schlegelkeller: Anatomy of a rejected warning about prewar violence at LIFE Magazine*. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 30(1), 1–22.
- La Poste. (2003). *Le timbre-poste français: Impressions et expressions*. Fontenay-aux-Roses, Fransa: Éditions La Poste.
- Le Patrimoine du Timbre-Poste Français volume II (1998). [katalog] Charenton-Le-Pont: Flohic.
- Lowenthal, D. (1994). *European and English landscapes as national symbols*. D. Hooson (Ed.), *Geography and national identity içinde* (ss. 199–232). Blackwell.

- Mackay, J. (2003). *Philatelic terms illustrated* (4th ed.). Stanley Gibbons.
- Marmin, M. (2005). *Chronique du timbre-poste français*. Paris: Éditions Chronique-Dargaud.
- Masson, M., & Azorin, J.-M. (2006). *The French mentally ill in World War II: The lesson of history*. *International Journal of Mental Health*, 35(4), 26–39.
- Nowacka, M. (2012). *La naissance du timbre-poste, Nouvelles de l'Estampe*. <https://journals.openedition.org/estampe/1016> (http1)
- Papastergiadis, N. (2012). *Cosmopolitanism and culture*. Cambridge: Polity Press.
- Ribalow, H. U. (1956). *The history of Israel's postage stamps*. Kaliforniya: Twayne Publishers.
- Smith, J. (2019). *Art and resistance in Vichy France*. Oxford University Press.
- Stebelsky, I. (1994). National identity of Ukraine. D. Hooson (Ed.), *Geography and national identity içinde* (ss. 233–248). Blackwell.
- Sutton, R. J., & Anthony, K. W. (1966). *The Stamp Collector's Encyclopedia* (6. baskı). Londra: Stanley Paul.
- Tronel, J. (2010, 21 Haziran), Karl Schwesig, *l'artiste « timbré » des camps de Saint-Cyprien et de Gurs, Prisons Cherche Midi Mauzac*. <https://prisons-cherche-midi-mauzac.com/des-hommes/karl-schwesig-artiste-timbre-des-camps-de-saint-cyprien-et-de-gurs-2461> (http3 ve http4)
- Vinthege, S., & Johansson, A. (2013). Everyday resistance: Exploration of a concept and its theories. *Resistance Studies Magazine*, 1(1), 1-46.
- Williams, L. N., & Williams, M. (1956). *The postage stamp: Its history and recognition*. Londra: Penguin Books.