

Den avbildade tulpanen

*Något om estetik och förhållningssätt i konsten
under den osmanska eran*

GERTRUD OLSSON

Dr. i arkitektur, adjunkt i teori och historia vid HDK Steneby/GU och gästforskare vid SFII

Det är inte bilden av hästen, utan hästen i sig som är vacker, d.v.s. man måste se illustrationen av hästen, inte som en illustration utan som en riktig häst.¹

En häst är vacker för att den liknar en häst, eller för att den är en häst som Gud ser den. Fyra sekler innan illumineringskonstnärerna i citatet ovan, beskriver den sufiske tänkaren al-Ghazālī (1059–1111) sin syn på estetik i liknande termer. Sufismen är den andliga och esoteriska vägen inom islam och den har förbindelse med estetik och konstnärligt skapande. I följande citat förklarar al-Ghazālī sin teori genom att berätta om en tävling mellan en kinesisk och en grekisk målare. Kinesen målade en genomarbetad realistisk scen på väggen; greken polerade enbart sin vägg, så att den återspeglade den kinesiska scenen i förhöjd briljans och lyster:

Det är stor skillnad mellan den som dyrkar den målade bilden på väggen för dess yttre skönhet, och den som dyrkar Profeten för hans inre skönhet.²

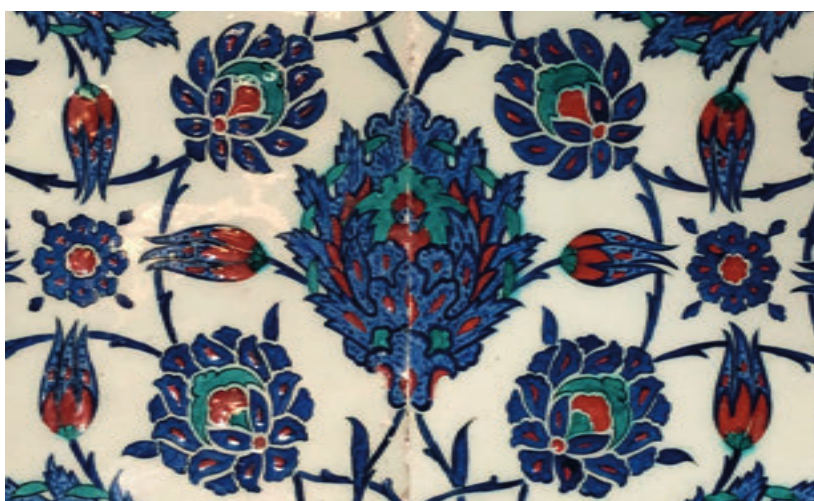
För al-Ghazali var detta en liknelse, en metafor för sufismens strävan efter renhet, speglade det heliga ljuset. Enligt sufismens teorier om estetik öppnas männi-

¹ Orhan Pamuk, *Mitt namn är Röd*, övers. Ritva Olofsson 2008, s. 313.

² "There is a great difference between him who loves the painted picture on the wall on account of the beauty of its outer form and him who loves the Prophet on account of his inner form" Irwin 1997, s. 52f

skans medvetande om skönhet genom kärleken till Gud. Begreppet *smak* (arabiskans *dhawq*) är en mystisk känslomässig kvalitet som står i direktförbindelse med Gud. Gud är vacker och uppskattar det vackra. Konstnärens uppgift är att uttrycka detta andligt vackra.

Vi finner liknande tankegångar redan på 200-talet i nyplatonisten Plotinos (204–270) idéer, att en konstnär skall söka *essensen*, t.ex. trädets essens, dess heliga princip, och uttrycka denna. I *Ennaderna* framför Plotinos ett förhållningsätt (att se) naturen och att bli varse dess särskilda essens. Hans estetik är tänkt att etablera en kontakt med betraktarens ”inre öga”. Estetiken innebär att avbilda det immateriella och inte det påtagligt synliga. Till skillnad från uppfattningen att ett träd ska avbildas realistiskt som en kopia, säger Plotinos att ”Skönheten är vad som utstrålar symmetri snarare än symmetrin i sig själv”.³ Symmetri på den här tiden innebar att en fasad eller ett ansikte var spegelvänt och avbildat lika på båda sidor om en mittlinje. Nyplatonismen kännetecknas av en viss mystik, med ett förnekande av kroppen och en strävan bortom det världsliga. Skönheten de sökte är riktad mot det högsta gudomliga ljuset.



Kakelutsmyskning från Topkapipalatset. Foto Gertrud Olsson

³ Grabar 1953, s. 39f.

Att måla Guds minnen

Med dessa teorier som bakgrund och möjligheten att urskilja en tradition, kan vi finna samhörighet med den turkiske Nobelpristagaren Orhan Pamuks (f. 1952) miniatyrmålare i romanen *Mitt namn är Röd* (2002). Romanen handlar om miniatyrmålarnas vardag år 1591 i Istanbul. Synsätt och estetik – under den högosmanska tiden – är att bildkonsten skapas och betraktas ur Guds perspektiv, alltså inte från människans synvinkel och jordeliv. Utsmyckningar och bilder utformas från Guds *minnen*, såsom Gud såg tingen. Uppgiften för konstnärerna var att göra sitt yttersta för att förmedla världen såsom Gud uppfattade den. För att nå detta mål och finna det rätta uttrycket studerade konstnärerna legender, myter, historier och bilder från tidigare mästare. Uppgiften och det högsta målet för konstnären var att måla i ”blindhet” – även rent faktiskt blev miniatyrmålarna blinda efter många års arbete i dunkelt ljus – då ögonen inte längre stöddes av ”världens orenhet” utan kunde återge Guds ”härlighet” ur minnet i dess renaste form.⁴ Att måla och avbilda innebar alltså att söka efter Guds minnen, ”att se världen så som Han ser den”.⁵ En häst är därmed vacker för att den liknar en häst såsom Gud såg och uppfattade hästen. Mäster Osman i *Mitt namn är Röd* uttrycker vad måleriet betyder för honom när han betraktar en vacker handmålning:

Jag fick en stark känsla av att måleriet inte handlade om vemod och sorg utan om denna längtan jag kände och att talangen hos en lysande konstnär först förvandlar denna längtan till en kärlek till Gud och sedan till en kärlek till världen sådan Gud ser den, och denna känsla var så stark att det var med en triumferande extatisk glädje jag såg tillbaka på alla de år jag tillbragt över ritbrädet tills ryggen blev krum, allt prygel jag fått utstå under lärlingstiden, mina enträgna försök att vinna blindheten genom illustration och alla kval jag lidit för måleriet och låtit andra lida.⁶

Å andra sidan var det övermod att porträttmåla en person, alltså att avbilda denna som en individ. Koranen har inga skrivna förbud mot avbildning men säger nej till dyrkan och ”omåttlig” beundran av avbildade levande varelser. Om

⁴ Pamuk 2008, s. 97.

⁵ ibid. s. 99.

⁶ ibid. s. 371.

konstnären ändå drabbades av övermod och/eller fick uppgiften att porträttmåla t.ex. en sultan framhölls under högosmansk tid att djävulen manades fram. För att undvika detta pryglade workshopens mästare konstnärerna genom slag med käppar och linjaler, djävulen skulle kväsas och omvandlas till inspiration.⁷ Konstnärerna skulle vara trogna den persiska traditionen och inte ta avstånd från gamla förebilder. Under slutet av 1500-talet lockades emellertid några av de skickligaste miniatyrmålarna genom intresse för de västerländska renässanskonstens utmaningar till att göra avbildningar – vilket kunde leda till döden om de blev upptäckta.

Osmanernas erövring av Istanbul år 1453 innebar en ny fas i den osmanska kulturen. För måleri och miniatyrmåleri blev mötet mellan målarskolor från öst och väst en interaktion mellan olika skolor och kulturer, på ont och gott. Efter att sultan Selim I hade erövrat Tabriz år 1514 tog han med sig konstnärer och hantverkare till Istanbul för att dessa skulle fortsätta att arbeta i hans ateljéer där. Han plundrade också palats och tog med sig illuminerade handböcker. Şahkulu från Tabriz var en av konstnärerna. Han ledde en grupp i akademien som av turkarna kallades "Nakkashanei-i Irani", den persiska målarakademin. "Nakkashane-i Rum", den osmanska målarakademin, etablerades i reaktion eller protest av de osmanska konstnärerna. Konstnären Şahkulu var chef i Topkapipalatsets workshop (*nakkashane*) mellan åren 1526–56 och var den ledande formgivaren inom hovet. Han introducerade *saz*-stilen till den osmanska konsten. *Saz* karaktäriseras av arabesker i form av sågtandade blad och runda blomformer, *rumi* och *hatai*, vilka var omdesignade från bland annat iransk tradition. Şahkulu var målare och inte keramiker men ansågs vara mästare på arabeskstilen och på tekniker som innebar att måla direkt på kakel.

Apor, björnar och lejon som smög omkring bland buskar och löv var ofta avbildade mönstermotiv på 1400-talet i Herat och Tabriz, varifrån Şahkulu kom. Från dessa skogsmotiv valde Şahkulu ut två beståndsdelar vilka blev avgörande för hans stil: Det långa sågtandade lövet (*rumi*) direkt inspirerat från djurriket, och den runda palmetten eller rosformen (*hatai*). Lövets långsmala form kontrasterades mot rosettens statiskt runda. Han komponerade löven och palmetterna tillsammans med fåglar, drakar och simurgher. En *simurgh* är en mytisk fågel som återfinns i islamisk kultur, den lever på berget Kaf och talar

⁷ ibid. s. 369f.

som en människa.⁸ Rumi-motivet utvecklades av de anatoliska seldjukerna som bodde på stäppmarken och hade nära förbindelser med djurvärlden. Djurmotiven blev symboler för styrka, fruktbarhet, ondska och godhet. Under 1400-talet stiliserades mönstren och djurutseendet gick mer och mer förlorat för att inte uppfattas som avbildningar. Şahkulu skapade ännu en stilisering och djurmotiven transformerades till blad. Dessa böjda, vridna och genomträngande flikar uppträder därefter i alla dekorativa konstformer hos osmanerna.⁹ De runda *hatai*-mönstren härstammar från Centralasien och utvecklades i den kinesiska konsten. De är stiliserade till den grad att de är omöjligt att hänvisa till en specifik blomma. Şahkulu ökade storleken och dimensionen på blommorna från tidigare förlagor och löven blev mer ymniga.¹⁰



Kakelutsmyckning från Hürrems mausoleum vid Süleymaniye-moskén. Foto Gertrud Olsson

⁸ Keskiner 2007, s. 64.

⁹ *ibid.*, s. 11; s. 46.

¹⁰ *ibid.*, s. 72.

Den avbildade tulpanen

Den osmanske illuminatören och konstnären Kara Memi var elev till Şahkulu, och tog över som chef i Topkapipalatsets ateljé 1556. Kara Memi är berömd för att omkring år 1540 ha utvecklat en mer naturalistisk blomsterstil. Han introducerade tulpanen som den första autentiska blomman till den turkiska konsten. Därefter följde rosen, nejlikan och hyacinten och en rad andra växter. Nästan alla blommor målade av Kara Memi är samtida blommor i de osmanska trädgårdarna, som i de illuminerade dekorationerna i handskriften *Divan-i Muhibbi*. Kara Memi bidrog med att sammanställa den spirande osmanska floran och visa den i sina illustrationer som unika blommor och blommande buketter.

Kara Memis noggranna studier och förlagor målade på papper i liten skala blev snart överförda och applicerade i större format på textil, kakelplattor och keramik. Blommornas naturalistiska utseende hindrade dem dock från att bli större än den verkliga skalan. I *Divan-i Muhibbi* är tulpanen mindre än 20 mm hög. Denna illustration tjänade som förlaga för tulpanerna i Rüstem Paşamoskéns kakelkomposition¹¹ som vi snart får skäl att återkomma till. Med förkärlek för symmetrisk komposition – motivet i mitten av bilden – passade blommorna bra att överföra till kakelplattor. Naturalistiska blommor användes i kompositioner som understödjande motiv i sammanställningarna eller i småskaliga repetitioner. Respekt för den naturliga skalan förklarar varför *saz*-stilen föredrogs på många multimönstrade kompositioner. Tulpanen blev också ett självklart inslag på kläder. De broderades i rader på sultan Süleyman den stores (r. 1520–66) dräkter och till och med på hans rustning.

Den första autentiskt avbildade blomman var alltså tulpanen. I Kara Memis illustrationer kan vi se att varje blomblad är formgivet för att överensstämma med originalet i naturen, eller bättre som Guds inre bild av tulpanen. I linje med de estetiska principerna arbetade konstnärerna i Topkapipalatsets ateljéer med att fånga blommans – tulpanens – skönhet och essens. Uppgiften att överföra en målad originalbild i handskrifterna till ett nytt medium som textil eller kakel innebar att reducera linjer och detaljer från originalet. Arbetet handlade om att förenkla och omforma blomman till ett mönster. Det krävdes skicklighet av konstnärerna för att välja blommans rätta och särskilda karaktärsdrag, att finna

¹¹ Altun 1997, s. 181.

det som utmärker och fångar karaktären av en blomma, ett blad eller en knopp. Konstnärerna och hantverkarna behövde därigenom observera naturen omsorgsfullt och ha kunskap i ämnet. Den ansvarige konstnärens skicklighet, kunskap och smak i hovets ateljé kunde till och med avgöra modets stil för tiden. Förutom konstnärens smak, spelade det osmanska hovet, arkitekten och andra kontakter en roll. De godkände till slut konstnärens design och färdiga arbete.¹²



Kakelutsmäckning från Rüstem-Paşa-moskén. Foto Gertrud Olsson

¹² Altun 1997.

Den verkliga tulpanen

Tulpanen härstammar i sin vilda form från Centralasien, i mager jord och i svåråtkomliga bergstrakter. Den spreds genom perserna – ”vars poeter gärna använde den som en metafor för perfektion” – till de osmanska härskaerna, som i sin tur blev kända för sina prunkande blomsterträdgårdar. Resenärer från väst hade under sina färder i Mellanöstern lagt märke till den vackra blomman, och diplomater, agenter och handelsmän hade tagit med sig enstaka lökar hem.¹³ Tulpanen var känd av seldjukerna. De intog Konya år 1096, och kakelplattor med tulpaner utförda av anatoliska seldjuker har grävts fram ur Alaeddin Keybubad I:s palats på sjön Beysehirs strand. Dessa tulpaner är abstrakta och stiliserade, ett mönster bland andra.

De ursprungliga verkliga tulpanerna med sina smärta långdragna blomformer hade ett annat utseende än de tulpaner vi ser idag. Det är dessa ursprungliga tulpaner som Kara Memi avtecknade. Den hyllades av poeter redan på 1200-talet, och kom att användas som ornament på allt från textil, kläder, kakel, porslin, gravstenar och bönemattor till väggmålningar.¹⁴

Tulpanerna växte vilda nära Konya och även i klosterträdgårdarna nära Eskişehir. Dessa vildväxande tulpaner av olika sorter samlades in och började odlas i de osmanska trädgårdarna. Från mitten av 1400-talet blommade tulpaner i trädgårdar och lustgårdar i Istanbul anlagda av Mehmet II Erövraren (r. 1451–81), som också började uppföra Topkapipalatset. För att beskriva omfattningen av odlingarna, kan nämnas att en grupp om 920 trädgårdsmästare skötte hans fruktträdgårdar, köksträdgårdar och lustgårdar. Överskottsblommorna från de tolv trädgårdarna såldes sedan på blomstermarknaderna. Ett annat exempel är Sultan Selim II som år 1574 gav order om att sända 50 000 vilda tulpanlökar till hans trädgårdar och därefter ytterligare 300 000 lökar från Ukraina. På 1630-talet fanns 300 blomsterodlingar och 80 blomsterbutiker i Istanbul. 56 olika tulpanarter antecknades.¹⁵ Intresset för tulpanen expanderade och mynnade ut i Tulpanepoken, *Lale Dervi*, under Sultans Ahmed III:s regeringstid 1703–30.

¹³ Englund 2015.

¹⁴ Pavord 2000, s. 41

¹⁵ *ibid.* s. 39ff.

Det nya var nu att tulpanlökarna importerades från Holland till Turkiet och inte tvärtom. Vid den här tiden hade Holland bäst rykte för tulpanlökar.¹⁶

Intresset för tulpaner spreds alltså i både omfång och geografi, inte bara turkarna var intresserade utan också invånare i Europa. Tulpansällskap och domarråd bildades. Olika preferenser fanns för hur tulpanen skulle se ut. De engelska odlarna föredrog runda tulpaner med breda kronblad, helst med halvklotsform, medan turkarna höll fast vid de ursprungliga dolkformade tulpanerna – med krämfärgade blommor, ibland med stänk av rött – och med spetsiga kronblad. Kronbladen skulle ha en hårdhet i formen men samtidigt vara lena på ytan, de skulle bestå av en enda färg. Dessutom skulle alla kronblad ha samma storlek och längd.¹⁷ Den turkiska *T. Acuminata* eller spindeltulpanen har hög smal knopp som öppnar upptill. Andra kända turkiska arter är den lysande röda *T. Armena* och *T. Julia*. Den anonyma författaren till *Boken om tulpanträdgårdar i Istanbul (Defter-i Lalezar-i Istanbul)* noterar att den första kända tulpanen i Istanbul var ängstulpanen *Sahra-i Lale*.¹⁸



Tulpanen till vänster har vissa likheter med blommans ursprungliga form. Till höger tulpaner i den form som vi oftast känner dem idag. Foton Gertrud Olsson

¹⁶ ibid. s. 56.

¹⁷ ibid., s. 41.

¹⁸ ibid. s. 29.

Symbolik och paradiset

Det persiska och gammalturkiska ordet *lale* står för tulpan, vilket symboliserar Gud, medan ordet *gül* kom att specificera rosen som symboliserar evig skönhet och profeten Muhammad. Ordet *lale* skrevs med samma bokstäver som Allah och kunde alltså läsas som ett anagram för Gud.¹⁹ En riktig tulpan skulle ha sex kronblad symboliserande de sex trosartiklarna i Islam. På 1500-talet betecknade ordet *lale* inte specifikt tulpanen, utan användes som en sammanfattande benämning för vilda blommor. Detta i kontrast till *gül* som hänvisade till odlade blommor. *Lale* användes för vilda blommor av röd färg, som anemoner och i litteraturen som "blodets blomma" eller "lidandets blomma" – en symbol för själens sökande efter det gudomliga. Å andra sidan var *gül*, den odlade blomman, symbolen för själen i ett tillstånd av behag och nåd.²⁰ Osmanska turkar kallade ofta tulpanen för "turban-blomman", från det turkiska ordet *tülbend*. När den importerades från Turkiet och odlades, särskilt i Holland, i början av 1600-talet stod samma ord sålunda för både *tulpan* och *turban* på europeiska språk.

Rosen i sin tur symboliserar Muhammed och representerar samtidigt rosens ros, den vackraste av alla rosor, sinnebilden och inte avbilden av rosen. Dessutom uppfattades doften av rosen som att vara doften av Muhammed. Rosor skulle planteras närmast huset i en trädgård, de var heliga, och framsprungna ur Muhammeds svett.²¹

Hängivenheten för tulpaner och andra växter kan återföras till uppfattningen om paradiset. Bilden av paradiset som en prunkande trädgård kan utläsas i ornament och kakelklädda väggar. Genom att tulpanen kom att användas som ornament på kakelplattor, blev den också en metafor för paradiset, bilden av den paradisiska trädgården.

Det finns emellertid två paradis att förstå och beakta, ett på jorden och ett i himlen. Det ena är en trädgård i den här världen, medan den andra är trädgården i den kommande världen. I enlighet med Koranen beskrivs paradiset som en plats, en belägenhet. Å andra sidan är fysiska trädgårdar planerade utifrån beskrivningar av paradiset i Koranen. Frukten och plantorna är naturens mirakel och ännu en symbol för Guds kreativa och livgivande styrka. Tanken är att

¹⁹ Altun 1997, s. 180.

²⁰ Atasoy 1994, s. 223.

²¹ Pavord 2000, s. 41.

cykeln kring årets blomning fram till plantans död speglade den mänskliga naturen. Detta illustrerar löftet för den trogne muslimen om att uppståndelsen kommer att leda till evigt liv i paradiset. Det var också dessa miniatyrmålarna i skrift efter skrift skildrade genom sitt illumineringsmåleri.



Tulpaner kantar cypresser. Kachelutsmyckning från Topkapipalatsets harem. Foto Gertrud Olsson

Moskén och paradiset

Den välkända Rüstem Paşa-moskén är smyckad med tulpanens ornament och mönster. Moskén är ritad av den berömde arkitekten Mimar Sinan (1489–1588), chefsarkitekt under tre sultaner och ansvarig för mer än 300 byggnader och arkitektoniska verk i riket. I likhet med den islamiska konsten är den osmanska arkitekturstilen starkt baserad på geometri. Mimar Sinan arbetade i sin arkitektur utifrån ett uttalat intresse för matematik och talförhållanden. Harmoniska sifferkombinationer gav den perfekta geometriska figuren, och förmedlade därmed idén om Gud.

Rüstem Paşa-moskén (1561–63) är uppförd i Eminönü-kvarteren, inklämd och byggd ovanpå det livliga marknadsområdet. Moskén nås via trappor som leder upp från marknadsgatorna. Visiren Rüstem Pascha beställde moskén, och efter hans död färdigställdes byggnaden genom hustrun Prinsessan Mihrimah, dotter till Süleyman den Store. Byggmaterialet är kalksten och moskén är klädd med Iznik-plattor, både interiört och exteriört. Den norra fasaden är dekorerad med blommor och blommande träd. Utan någon växtlighet vid moskén, får kakelutsmyckningen kompensera den äkta trädgården.

Hela interiören i Rüstem Paşa är klädd i kakelmönster som upprepas genom rapporter och möten med nya ornament. Det är här som Kara Memis tulpan introduceras på kakelplattan. Det är också tulpanmotivet som dominerar i moskén med 36 olika typer. Tulpanen samexisterar med livets träd, tandade löv, nejlikor och granatäpplen. Den är placerad ensam, två och två eller i rader. Den riktas uppåt och ger vertikal riktning, är liggande horisontell, placerad diagonal eller har cirkulär eller inramande uppgifter. Tulpanen kan också skära igenom en annan växt och föra tankarna till Şahkulus *rumi*-former. Tulpanblomman är alltid treflikig (hälften av de sex kronbladen är synliga). Blommorna är röda, vit- och rödmönstrade, helt vita, helt blå eller blå- och rödmönstrade. Mönstren består av prickar, ränder eller färgfält.

Inomhusrummet i Rüstem Paşa kan ses som en spegel av paradiset. Motivet på plattorna i *mihra*ben eller bönenischen – livets träd i en vas – upprepas fem gånger i rad från golv till tak. Trädet symboliserar liv, årstiden vår och står för lycka. De fem träden representerar de fem bönerna som genomförs under en dag. Motivet vas och vatten uttrycker det ännu odefinierade, fröet, den potentiella form som genererar liv. Sammansättningen av vasen och trädet används också för att symbolisera återfödelse, oändlig förnyelse och fruktbarhet. Motivet i livets träd skildras som tvådimensionella vaser, vilka förgrenar sig till kurviga rankor som symmetriska spiraler speglade varandra.

Till skillnad från Rüstem Paşas repetitiva paneler med identiska plattor är så gott som hela kakelutsmyckningen i Sokollu Mehmet Paşa-moskén (1572) sammansatt av unika kakelpaneler. Sokollu Mehmet Paşa-moskén är även den ritad av Mimar Sinan. Den beställdes av storvisiren Sokollu Mehmed Pascha och hans inflytelserika fru Ismihan Sultan. Moskén har en rektangulär plan med en central kupol upplyft av fyra halvkupoler. Byggnadens proportioner gör att rummet känns nätt, och de 100 fönstren artikulerar moskérummet och ger en ljus lysande interiör. Sokollu Mehmet Paşas kakel består av paneler med stora

kompositioner speciellt tillverkade i Iznik för att passa väggutrymmena.²² Plattorna klär huvudväggen med individuellt utformade trädgårdsblommor som avbildar en evig vårsåsong, bestående av sju sorters växter – rosor, tulpaner, pioner, nejlikor, äppelrosor, liljor och cypresser – sammanflätade med stiliserade stammar. Färgskalan domineras av en strålande grön tillsammans med accenter i en tomatröd pålagd i relief. Två stora paneler symboliserar ”porten in till paradiset” komponerad av blommor och växtformer. Ovanför dessa paneler består kakeldekorationen av trädgårdsblommor. Vi kan enkelt föreställa oss den osmanska synen på paradiset som en himmelsk trädgård full av bekanta blommor odlade i den jordiska osmanska trädgården. En helhet av detta slag finns inte i någon annan moské i den osmanska traditionen.



Söküllümoskén. Foto Gertrud Olsson

²² Denny 2010, s. 102.

Den estetiska sanningen

Vi har mött miniatymålarnas kval och längtan efter att finna en inre högre sanning för avbildandet. En tulpan är vacker när den väcker betraktarens ”inre öga”, eller för att den är en tulpan på det sätt som Gud ser den. I ornamenten kan vi finna Gud via konstnärernas och hantverkarnas kunskaper och skicklighet. Den estetiska färdigheten fångar ögat och övertygar än idag betraktaren om den avbildade tulpanen och dess himmelska ursprung.



*Kakelutsmäckning
från Eyüp-moskéns
förgård.
Foto Gertrud Olsson*

Litteratur

- Altun, Ara (ed): *The Story of Ottoman Tiles and Ceramics*, (Istanbul Stock Exchange), Istanbul 1997
 Atasoy, Nurhan & Julian Raby: *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*, Alexandra Press, London 1994
 Denny, Walter B: *Iznik: the Artistry of Ottoman Ceramics*, 2005
 Demiriz, Yildiz: *Osmanlı kitap sanatında doğal çiçekler*, 2005
 Englund, Peter: ”Om världens första spekulationsbubbla”, hämtad 2016-07-10 från
<http://www.peterenglund.com/textarkiv/finansbubblor.htm>
 Grabar, André: *Byzantine Painting*. Lausanne: Skira, 1953
 Irwin, Robert: *Islamic Art*. London: Laurence King Publishing, 1997
 Karakalle, I. (2012), *Rustem Pasha Mosque & Iznik Tiles*, (Soylu Matbaa Topkapı), Istanbul
 Keskiner, Cahide: *Turkish Motifs*. Istanbul: Turkish Touring and Automobile Association 2007
 Pamuk, Orhan: *Mitt namn är Röd*. Stockholm: Norstedts, (2002) 2008
 Pavord, Anna: *Tulpanen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand 2000.