

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



1980'LERDEN SONRA TÜRK GÖRSEL
KÜLTÜRÜ'NDE ÇİNTEMANI
(HİSTORİYOĞRAFİK BİR MODEL)

LEVENT GEÇKALAN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980’LERDEN SONRA TÜRK GÖRSEL
KÜLTÜRÜ’NDE ÇİNTEMANİ
(HİSTORİYOĞRAFİK BİR MODEL)

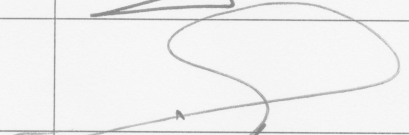
LEVENT GEÇKALAN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

LEVENT GEÇKALAN tarafından hazırlanan 1980'LERDEN SONRA TÜRK GÖRSEL KÜLTÜRÜ'NDE ÇİNTEMANİ (HİSTORİYOGRAFİK BİR MODEL) konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15.-16. maddeleri uyarınca 11.02.2014 Salı günü saat 15:00'te yapılmış olup, tezin.....Kabulüne..... OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Dr. Engin Beksaç (Danışman)	<i>olumlu</i>	
Yrd. Doç Dr. Özkan Ertuğrul	<i>olumlu</i>	
Yrd. Doç Dr. İbrahim Dinçeli	<i>olumlu</i>	

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

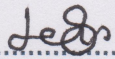
TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10029308
Yazar Adı / Soyadı	LEVENT GEÇKALAN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 44932044572
Telefon	5372058415
E-Posta	levent.geckalan@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	1980'lerden Sonra Türk Görsel Kültürü'nde Çintemani(Historiyografik Bir Model)
Tezin Tercümesi	Cintamani in Turkish Visual Culture after 1980s (A Historiographic Model)
Konu	Sanat Tarihi = Art History
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	154
Tez Danışmanları	PROF. DR. ENGİN BEKSAÇ 45832360540
Dizin Terimleri	Osmanlı=Ottoman
Önerilen Dizin Terimleri	Çintemani,motif
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 05.03.2017 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

05.03.2014

İmza:.....

Konu: 1980'lerden Sonra Türk Görsel Kültürü'nde Çintemani (Historiyografik Bir Model)

Hazırlayan: Levent Geçkalan

ÖZET

Japonya'dan İran'a kadar uzanan geniş bir coğrafyada çeşitli benzerleri bulunan çintemani motifi, zamanla Osmanlı diyarında da kullanılmaya başlanmıştır. Kıs sürede, Osmanlı sarayı için üretilen çini, tekstil, minyatür gibi sanatlarda sıkça kullanılan bir motif haline gelmiştir. 17. - 18. yüzyılda Batı'yla kurulan ilişkiler ile birlikte, birçok alanda devletin yönlendirdiği reformist bir değişim süreci başlar. Bu sürece paralel olarak zaten üst zümrenin himayesi altındaki sanatın da değiştiği, çintemani motifi gibi klasik döneme ait motiflerin yerini yavaş yavaş Batı süs unsurlarına bıraktığı görülür. Bu değişim süreci farklı bir metafor olarak Türkiye Cumhuriyeti'ne miras kalmıştır.

Osmanlı temsilleri ve onun içerisinde yer alan çintemani motifi, unutturmaya yönelik tüm faaliyetlere rağmen belleklerdeki yerini korudu. Özellikle 1980 sonrası Türk-İslam sentezi ve Özal dönemi liberalizm politikaları ile birlikte bu temsiller, hayatın içerisinde daha çok yer almaya başladı. 'Bellek' ve 'yeniden üretim' aracılığıyla tahayyül edilip yeniden üretildi. 'Yeniden üretim', 'bellek' gibi kavramlar aracılığıyla tekrardan kültürel dolaşıma sokulan çintemani, ait olduğu alandan koparılarak bugüne ait bir metaya dönüştü. Çintemani, meta değeri taşıyan ürünlerin pazar içerisinde dolaşıma sokulmasında aracı bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

Günümüz görsel kültüründe çintemani, popüler bir öğeye dönüşmüş, bu popülerlik 'bilgi kirliliğini' de beraberinde getirmiştir. Günümüzde üretilen görsel malzeme ve metinler bu argümanı destekler nitelikte.

Yeniden üretilen motif, görsel kültür içerisinde sıkça kullanılırken, motifin beslendiği kaynaklar bir metafor olarak karşımıza çıkıyor. Bu sorunsalı çözümleyecek bir çalışma henüz bulunmamaktadır. 1980'lerden Sonra Türk Görsel Kültürü'nde Çintemani (Histografik Bir Model) adlı yüksek lisans tezi, bu eksikliği giderme, yeniden üretilen motifin beslendiği kaynakları tespit etme amacını taşımaktadır. Bundan yola çıkarak, ikinci bölümde motifin kökeni hakkında üretilen akademik metinler incelenmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, motifin üretimlerini analiz etmekte yardımcı olabilecek 'yeniden üretim', 'bellek', 'kitsch' ve 'oryantalizm' kavramları incelenmiştir. Dördüncü bölümde üretilen çeşitli materyaller ve metinler incelenerek analize tabi tutulmuş, bu materyal ve metinlerin kökenleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Beşinci bölümde (Sonuç) ise, motifin beslendiği kaynaklar hakkında kısa bir değerlendirilme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çintemani, Motif, Osmanlı, Çini, Tekstil, Bellek, Yeniden Üretim, Oryantalizm.

Title: Cintamani in Turkish Visual Culture after 1980s (A Historiographic Model)

Prepared by: Levent Geçkalan

ABSTRACT

Cintamani is found in a wide geography stretching from Japan to Iran and also by time used in the Ottoman lands. In short time, it became a frequently used motif in arts such as in tiles, textiles, and miniature produced for the Ottoman court. Beginning with the relationship with the West in 17th and 18th centuries, a reform process shaped by the state begins in various fields. Parallel to this process, art sponsored by the elite has changed and motifs like cintamani were replaced by ornamentation motifs from the West. As a metaphor this process of change became a legacy inherited by the Turkish Republic.

Representations of the Ottoman and the cintamani within it retained their place in the public memory despite the attempts to obliterate. Particularly with the Turkish-Islamic Synthesis and liberalism of the Özal period after 1980, these representations had much more prominent place in life. They were reproduced by 'memory' and 'reproduction'. Cintamani was again given a place in culture through the concepts of 'reproduction' and 'memory' and severed from its context to become a contemporary commodity.

We can say that cintamani has a role in circulation of goods with a value of commodity in the market. In the contemporary culture, cintamani is a popular element and this popularity brings 'disinformation'. Contemporary visual material and texts support this argument.

As this reproduced motif is used frequently in visual culture, sources that shape the motif emerge as metaphor. There isn't a research yet addressing this issue. Master thesis titled Cintamani in Turkish Visual Culture after 1980s (A Historiographic

Model) aims at determining the sources of the reproduced motif. In its second chapter, academic texts about the origin of the motifs are analysed. In the third chapter, concepts of 'reproduction', 'memory', and 'orientalism' are analysed. The fourth chapter cover analysis of materials and texts and investigation of their origins. Conclusion section consists of a brief assessment of the sources that shape the motif.

Keywords: cintamani, Motif, Ottoman, tile, Textile, memory, reproduction, Orientalism.

ÖNSÖZ

Yıllar önce bu teze başladığımda masamda okunacak yığınla metinlerarası çalışma duruyordu. Yıllar geçtikçe bu metinlerarası okumalar, ufkumu genişletmemde çok yardımcı oldu. Ufkum genişledikçe ve teze birçok perspektiften baktıkça, zaten tez konusunun içinde barındırdığı sorunsal daha da karmaşık hale geldi. Tezin görsel arşiv mantığı üzerine kurulu olması ve Türkiye’de tam anlamıyla işleyen bir ‘arşiv’ disiplinin olmaması, özellikle bu çalışmaya konu olan materyallerin özel arşivlerde bulunması gibi faktörler sebebiyle tez çalışmam aşılmaz bir duvar haline geldi. Bu duvarın idealist olmakla aşılamayacağını, pragmatik, realist, biraz kanaatkâr, biraz da naif olmak gerektiğini anlamam biraz (!) zamanımı aldı.

Tezle ilgili sorunları çözümlememde ve bu duvarı aşmamda birçok kişinin önemli katkısı oldu. Kuşkusuz onların katkısı olamasaydı bu çalışma bitmezdi. Endüstriyel karo/seramik kataloglarına ulaşmamı sağlayan Mimar Sinan Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Gül Özturanlı’ya, çalışmaya başlarken çintemani motifinin kökeni hakkında bilgileriyle bana yol gösteren Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Aziz Doğanay’a, arşivini açan İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı ve vakfın başkanı Prof. Dr. Işıl Akbaygil’e, ÇEKÜL Vakfı Başkanı Metin Sözen’e ve tüm ÇEKÜL Vakfı ailesine, en son olarak da çalışmayı hazırlarken beni sabırla bekleyen ve desteğini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Engin Beksaç’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
RESİM LİSTESİ.....	VIII
KISALTMALAR.....	XL
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
1.1. Tezin Önemi ve Amacı.....	3
1.2. Tezin Kapsamı.....	3
1.3. Tezin Yöntemi.....	5
2. BÖLÜM: ÇİNTEMANİ.....	7
2.1. Yazılış Biçimleri.....	7
2.2. Akademik Literatürde Çintemani ve Köken Sorunsalı.....	9
2.3. Osmanlı Arşiv Kaynaklarında Çintemani.....	20
2.3. Osmanlı Sanatında Çintemani ve Çintemaninin Kullanımı.....	21
3. BÖLÜM: ANAHTAR KAVRAMLAR.....	23
3.1. Yeniden Üretim.....	23
3.2. Bellek	26
3.3. Kitsch.....	30
3.4. Oryantalizm.....	35
4. BÖLÜM: 1980'LERDEN SONRA TÜRK GÖRSEL KÜLTÜRÜ'NDE ÇİNTEMANİ (HİSTOGRAFİK BİR MODEL)	
.....	38
4.1. Çini/Seramik/Cam.....	38

4.1.1. Bireysel Çalışmalar.....	42
4.1.2. Endüstriyel Seramik karo	46
4.1.3. Duvar Kaplaması ve Hediyeelik Çini/Seramik.....	51
4.2. Tekstil.....	58
4.3. Çeşitli Malzeme.....	64
5. BÖLÜM: SONUÇ.....	81
RESİMLER.....	85
KAYNAKÇA.....	122
EK: KARŞILAŞTIRMA.....	140
ÖZGEÇMİŞ.....	153

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Lotus ve çintemani desenli ipek kumaş, 11.-12. yüzyıl. Kaynak: Gerard Paquin, “Çintamani”, *Halı*, New York/U.S.A., Halı Publications, No: 64, August, 1992, s. 108.

Resim 2: İngiltere’de bir müzede yer alan Buda heykeli. Kaynak: Aziz Doğanay (23.03.2012).

Resim 3: Bodhisattva tasviri, 10. yüzyıl. Kaynak: British Museum, <http://www.bmimages.com/preview.asp?image=00000227005&imagex=90&searchnum=0004>

Resim 4: “Aşıklar” adlı minyatür, Hindistan, 13. yüzyıl. Kaynak: *P Dünya Sanatı*, S. 51, Yaz 2009, s. 59.

Resim 5: Uygur duvar resmi, Bezeklik, 9. yüzyıl. Pars ve kaplan postu kıyafetin yanı sıra boyun, bilek ve kolunda çintamani incisi taşımaktadır. Kaynak: Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 107.

Resim 6: Sultan İskender’i gösteren minyatür, Şiraz (İran), 1410. Kaynak: Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 111.

Resim 7: *Şehnâme*’de yer alan Rüstem’in Dev Ekvân tarafından havaya kaldırılışını gösteren minyatür, Topkapı Sarayı Arşivi, Hazine 1499. Kaynak: *Topkapı Sarayı Müzesindeki Şahnâme Yazmalarından Seçme Minyatürler*, haz. Abdülkadir Karahan, Ali Milâni, Tahsin Yazıcı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971.

Resim 8: *Şehnâme*'de yer alan Rüstem minyatürü. Bağdat, 14. yüzyıl. Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 115.

Resim 9: *Şehnâme* nüshasından Gayumars minyatürü, Şiraz (İran), Ocak 1518. Kaynak: Glenn D. Lowry - Susan Nemazee, *A Jeweler's Eye: Islamic arts of the Book from the Vever Collection*, Smithsonian Institution, Washington 1988, s. 110-111.

Resim 10: Selçuklu dönemi çini tabak, İran, 1180-1220. Kaynak: Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O86365/dish/#>

Resim 11: Selçuklu dönemine ait çini, 12. yüzyıl sonu. Kaynak: Gönül Öney - Zehra Çobanlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara 2007, s. 14.

Resim 12: Selçuklu dönemine ait çini parçası. Kaynak: Rüçhan Arık - Oluş Arık Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 379.

Resim 13: Kırık kâse parçaları Kubad-ı Abad Sarayı, 13. yüzyıl. Kaynak: Gönül Öney - Zehra *a.g.e.*, s. 114.

Resim 14: Ahlat seramiği, 13. yüzyıl. Kaynak: Gönül Öney - Zehra *a.g.e.*, s. 142.

Resim 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 16: Topkapı Sarayı, Enderun Kütüphanesi duvar çinisi. İznik üretimi, muhtemelen 16. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 17: 16. yüzyıl. Kaynak: *16-17th Century Ottoman Art and Architecture in Hungary and in the Centre of the Empire*, Istanbul 2010 European Capital of Culture Agency, İstanbul 2010, s. 173.

Resim 18: İznik üretimi tabak, 16. yüzyıl. Kaynak: Ara Altun - John Carswell - Gönül Öney, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi Yayını, İstanbul 1991, s. 25.

Resim 19: İznik üretimi, yaklaşık 1510-1520. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, Türk Ekonomi Bankası, London 1989, s. 168.

Resim 20: İznik üretimi, 16. yüzyıl başı. İstanbul Arkeoloji Müzesi. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 21: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1530-1535. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, London 1989, s. 214.

Resim 22: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1535-1545. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 185.

Resim 23: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1530-1540. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 119.

Resim 24: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1535-1550. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 142.

Resim 25: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1545-1555. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 139.

Resim 26: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1545. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 197.

Resim 27: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1545. Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 193.

Resim 28: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1545. Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s 114.

Resim 29: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550. Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s 143.

Resim 30: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s 143.

Resim 31: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s 143.

Resim 32: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *İznik Seramikleri*, s 143.

Resim 33: Rüstem Paşa Camii duvar çinisi, 16. yüzyıl üçüncü çeyreği. Kaynak: Fatih Cimok, *Book of Rüstem Paşa Tiles*, A Turizm Yayınları, İstanbul 2006, s. 16.

Resim 34: Rüstem Paşa Camii duvar çinisi, 16. yüzyıl üçüncü çeyreği. Kaynak: Fatih Cimok, *a.g.e.*, s. 57.

Resim 35: İznik üretimi tabak, 1550-1555. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 140.

Resim 36: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1560. Kaynak: Walter B. Denny, *Iznik : the Artistry of Ottoman Ceramics*, Thames & Hudson Ltd., London 2004, s. 166.

Resim 37: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1560. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 295.

Resim 38: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 39: İznik üretimi çini, 1565-1570. Kaynak: Walter B. Denny, *a.g.e.*, s. 141.

Resim 40: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1575. Kaynak: Walter B. Denny, *a.g.e.*, s. 188.

Resim 41: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1570-1575. Metropolitan Museum Of Art. Kaynak: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/sf1970-30c.jpg>

Resim 42: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 357.

Resim 43: İznik üretimi tabak, 1580 civarı. Kaynak: Walter B. Denny, *a.g.e.*, s. 142.

Resim 44: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 248.

Resim 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 353.

Resim 46: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1570-1590. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 123.

Resim 47: İznik üretimi tabak, 1575-1590. Metropolitan Museum Of Art. Kaynak: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP217217.jpg>

Resim 48: İznik üretimi maşrapa, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Ara Altun - John Carswell - Gönül Öney, *a.g.e.*, s. 33.

Resim 49: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 271.

Resim 50: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 271.

Resim 51: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 271.

Resim 52: İznik üretimi sürahi, 16. yüzyıl dördüncü çeyreği. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 352.

Resim 53: Şam (Osmanlı dönemi) üretimi çini, 1550-1600. Victoria and Albert Museum. Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O181192/tile-unknown/>

Resim 54: Çintemani desenli çini pano, muhtemelen Suriye’de üretilmiş, 1550-1600. Victoria and Albert Museum. Kaynak: <http://collections.vam.ac.uk/item/O113293/tile/>

Resim 55: Çini pano, 16. yüzyıl dördüncü çeyreği. Kaynak: *Tombak*, S. 11, 1996, s. 99.

Resim 56: Çini parçası, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 342.

Resim 57: 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Ara Altun - John Carswell - Gönül Öney, *a.g.e.*, s. 45.

Resim 58: 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Ara Altun - John Carswell - Gönül Öney, *a.g.e.*, s. 39.

Resim 59: İznik üretimi kalyonlu tabak, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları*, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını, Antalya 2009, s. 94.

Resim 60: İznik üretimi vazo, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri...*, s. 96.

Resim 61: İznik üretimi vazo, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri...*, s. 96.

Resim 62: İznik üretimi tabak, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 234.

Resim 63: İznik üretimi, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.* s. 155.

Resim 64: İznik üretimi bardak, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy - Julian Raby, *a.g.e.*, s. 155.

Resim 65: İznik üretimi, 17. yüzyıl. Kaynak: Walter B. Denny, *a.g.e.*, s. 137.

Resim 66: Sultan Ahmet Camii duvar çinisi, İznik üretimi çini, 17. ilk çeyreği. Kaynak: Ara Altun, *Osmanlı'da Çini...*, 225.

Resim 67: Eyüp Sultan Türbesi duvar çinisi, 17. yüzyıl ilk çeyreği (?). Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 68: Eminönü Yeni Camii duvar çinisi, 17. yüzyıl üçüncü çeyreği. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 69: Ayasofya III. Ahmet Çeşmesi kaplama çinilerinden örnek, 17. yüzyıl ilk yarısı. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 70: 17. yüzyıl. Kaynak: *16-17th Century Ottoman...*, s. 169.

Resim 71: Kütahya üretimi kalyonlu tabak, 17. yüzyıl sonu, 18. yüzyıl başı.
Kaynak: Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri...*, s. 121.

Resim 72: Cerrahpaşa Hekimoğlu Ali Paşa Camii duvar çinisi, 18. yüzyılın ilk yarısı (?). Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 73: Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvar çinisi, 18. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 74: Kütahya seramiği, 18. yüzyıl ikinci yarısı. Sadberk Hanım Müzesi.
Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 75: Yıldız Porseleni, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı. Sadberk Hanım Müzesi. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 76: Eminönü Liman Han, duvar kaplama çinisi, 20. yüzyıl başı. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 77: Çatma, 15. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, Çeviren: Reyhan Alp, Ayşe Kardiçalı, derleyenler: Julian Raby, Alison Effeny, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 298.

Resim 78: Tören kalkanı astarı, 1500 civarı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 116.

Resim 79: Kısa kollu kaftan ve kaftandan ayrıntı. 15. yüzyıl sonları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 117, 299.

Resim 80: I. Selim'e ait kaftan. Kaynak: Topkapı Palace, Akbank Culture and Art Publications, İstanbul 2000, s. 300.

Resim 81: Uşak halısı, 16. yüzyıl. Kaynak: Türk ve İslam Eserleri Müzesi. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 82: Bohça, 16. yüzyıl. Kaynak: Hüseyin Alantar, *Motiflerin Dili*, İTKİB Yayınları, İstanbul 2007, s. 284.

Resim 83: Yastık kılıfı, 16. yüzyıl. Kaynak: Topkapı Palace, Akbank Culture and Art Publications, İstanbul 2000, s. 335.

Resim 84: Kumaş parçası, 1520 civarı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 118.

Resim 85: Kumaş, 16. yüzyıl. Kaynak: Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 2, Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1951, s. 99.

Resim 86: Çocuk kaftanı, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 264.

Resim 87: Kadife yastık, 16. yüzyıl. Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 125.

Resim 88: 16. yüzyıl. Kaynak: Hülya Bilgi, *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*, çev. Priscilla Mary Işın, Sadberk Hanım Müzesi Yayını, İstanbul 2007, s. 6.

Resim 89: Rus Ortodoks kilise giysisi, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 100.

Resim 90: Uzun kollu çocuk kaftanı, muhtemelen 16. yüzyıl. Kaynak: Hülya Tezcan, *Osmanlı Sarayının Çocukları: Şehzadeler ve Hanım Sultanlar'ın Yaşamları, Giysileri*, Aygaz, İstanbul 2006, s. 86.

Resim 91: Sadak, 16. yüzyıl. Kaynak: Hilmi Aydın, *Sultanların Silahları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul 2007, s. 90.

Resim 92: Kadife çatma, 16. yüzyıl. Kaynak: Hülya Bilgi, *a.g.e.*, s. 85.

Resim 93: Kumaş parçası, 16. yüzyılın ilk yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 125.

Resim 94: Kumaş, 16. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 77.

Resim 95: Çocuk kaftanı, 16. yüzyılın ikinci çeyreği. Kaynak: Hülya Tezcan, *Osmanlı Sarayının...*, s. 250.

Resim 96: Kısa kollu kaftan (kimi kaynaklarda I. Selim'e ait olduğu belirtilir), 16. yüzyılın ilk yarısı.

Resim 97: Şehzade Mehmed'in kaftanından bir parça, 16. yüzyıl ilk yarısı. Kaynak: Fikri Salman, *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Erzurum 2011, s. 90.

Resim 98: Kadife, 16. yüzyıl ortaları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 298.

Resim 99: Kemha, 16. yüzyıl ortaları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 264.

Resim 100: Kilise cübbesi, 16. yüzyıl ortaları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 266.

Resim 101: Kısa kollu kaftan 16. yüzyıl ortaları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 218.

Resim 102: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 144.

Resim 103: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 96.

Resim 104: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 311.

Resim 105: Saray kadın giysisi, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 259.

Resim 106: Kısa kollu kaftan, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 40.

Resim 107: Kemha, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Hülya Bilgi, *a.g.e.*, s. 39.

Resim 108: Seraser, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 261.

Resim 109: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 97.

Resim 110: Kemha, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Hülya Bilgi, *a.g.e.*, s. 47.

Resim 111: III. Murad'a ait tören kaftanı, 16. yüzyıl sonu. Kaynak: Topkapı Palace, Akbank Culture and Art Publications, İstanbul 2000, s. 292.

Resim 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: *Cornucopia*, S. 34, 2005, s. 8.

Resim 113: Tezgah önü örtüsü, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 141.

Resim 114: Kumaş, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 142.

Resim 115: Kadife kumaş, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 145.

Resim 116: Kolsuz kilise cübbesi, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 266.

Resim 117: Kemha, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 267.

Resim 118: Kemha, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 288.

Resim 119: Kolsuz kilise cübbesi, 16.-17. yüzyıl arası. Kaynak: Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 285.

Resim 120: Kemha, yaklaşık 1600. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 290.

Resim 121: Uşak halısı. 17. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 122: Uşak halısı. 17. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 123: 17. yüzyıl başları, İtalyan kadifesinden şalvar. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 188.

Resim 124: İtalyan kabartma dokumasından parça, 17. yüzyıl başları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 188.

Resim 125: Atlas tören kaftanı, muhtemelen II. İbrahim'e ait, 17. yüzyıl ilk çeyreği. Kaynak: *Cornucopia*, S. 34, 2005, s. 9.

Resim 126: İşlemeli ipek bohça, 17. yüzyıl. Kaynak: Hülya Tezcan-Sumiyo Okumura, *Topkapı Sarayı Müzesi Döşemelikler*, Vehbi Koç Vakfı-Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, İstanbul 2007, s. 159.

Resim 127: Kaftan, 17. yüzyıl. Kaynak: Hüseyin Alantar, s. 283.

Resim 128: Ortodoks Yunan kilise giysisi, 17. yüzyılın birinci çeyreği. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 43.

Resim 129: İtalyan kadifesinden kolsuz papaz cübbesinin sırtı, 17. yüzyıl başları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 189.

Resim 130: İki tezgah önü örtüsü, 17. yüzyılın ilk yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 140.

Resim 131: Kumaş, 17. yüzyılın ilk yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 138.

Resim 132: Halıdan detay. 17. yüzyılın ilk yarısı. Kaynak: Levent Geçkalan

Resim 133: İtalyan kadifesinden kaftan, 17. yüzyıl başları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 190.

Resim 134: Osmanlı seraserinden parça, 17. yüzyıl başları. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 190.

Resim 135: Kemha, 17. yüzyıl ilk yarısı. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 289.

Resim 136: Kemha, 17. yüzyılın ilk yarısı. Kaynak: Hülya Bilgi, *a.g.e.*, s. 49.

Resim 137: Atlas damasko kısa kollu kaftan, 17. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 264.

Resim 138: Kadife, 17. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 311.

Resim 139: Yastık yüzü, 17. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 320.

Resim 140: Yastık yüzü, 17. yüzyıl. Kaynak: Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 320.

Resim 141: Padişaha ait çadırın eteği, tarihsiz (?). Kaynak: Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 190.

Resim 142: Uçkur ve don, tarihsiz (?). Kaynak: Semra Çalışkan Özer, *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*, İSAR-İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 2004, s. 106.

Resim 143: Süleymannâme'de yer alan; I.Süley-man'ı (Kanuni Sultan Süleyman) benekli ve çizgili yastık üzerinde otururken gösteren minyatür, 16. yüzyıl son çeyreği. Kaynak: Esin Atıl, *Süleymannâme: The Illustrated History of Suleyman the Magnificent*, National Galllery of Art, New York 1986. s. 216.

Resim 144: Doğancıbaşı (sağda) ve II. Selim'i ok atarken gösteren Nigâri'ye ait minyatür, 16. yüzyıl. Kaynak: A. Süheyl Ünver, *Ressam Nigâri: Hayatı ve Eserleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara 1946, s. 21.

Resim 145: *Sûrnâme*'de yer alan; III. Ahmed'i çintemani motifli halı (yahut minder) üzerinde otururken gösteren bir minyatür, 18. yüzyılın ilk çeyreği. Kaynak: *Sûrnâme: Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, der. Mertol Tulum, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008, s. 365.

Resim 146: Tüfek üzerinde yer alan sedef süsleme, 16. yüzyıl, Harbiye Askeri Müzesi. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 147: Ok kuburu, 16. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: Hilmi Aydın, *Sultanların Silahları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2007, s. 84.

Resim 148: Barutluk, sığır boynuzundan, 17. yüzyılın ikinci yarısı. Kaynak: *Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi*, ed. Selmin Kangal-Ayşe Aldemir-Nurçin Kural, Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul 2004, s. 155.

Resim 149: Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü sedef işlemleri, 17. yüzyıl. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 150: IV Murad'a ait sedef kakmalı taht, 18. yüzyıl. Kaynak: Topkapı Palace, Akbank Culture and Art Publications, İstanbul 2000, s. 206.

Resim 151: 1990'ların başında bir ev. Kaynak: *Arredamento Dekorasyon*, S. 22, Ocak 1991, s. 80.

Resim 152: Çintemani Sergisi afişi, Çanakkale 2009. Kaynak: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, <http://gsf.comu.edu.tr/citemani.php>

Resim 153: Çintemani Sergisi, Çanakkale 2009. Kaynak: Latife Aktan.

Resim 154: Çintemani Sergisi'nden, 'Denizde', Çanakkale, 2009. Kaynak: Latife Aktan.

Resim 155: Çintemani Sergisi'nden, 'Havada', Çanakkale, 2009. Kaynak: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, <http://gsf.comu.edu.tr/citemani.php>

Resim 156: 'Çintemani Kaftan' Vazo, İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı", Paşabahçe 2010. Kaynak: Paşabahçe Tarih-Kültür Cam Koleksiyonları, *İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı Kataloğu*, t.y.

Resim 157: TARİŞ Zeytinyağı Şişesi, 2010. Kaynak: <http://www.adesignaward.com/design-image.php?y=2011&design=25325>

Resim 158: *Asker ve Mermi Taşıyan Kadın*, Çini Heykel, 20. yüzyılın ilk çeyreği. Kaynak: Şahin F., "Çini Heykelcikler ve Yapımcıları", *Antika*, S. 33, Ocak 1988, s. 34.

Resim 159, 160: Zehra Çobanlı, 2000'ler. Kaynak: <http://www.zehracobanli.com>

Resim 161-207: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler. Kaynak: <http://www.sitkiusta.com/pPages/pArtist.aspx?paID=22§ion=130&lang=TR&perioidID=-1&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>

Resim 208: Muammer Çakı'ya ait çini pano, 1992. Kaynak: Muammer Çakı, "Çini Sanatında Yeniden Üretim ve Eğitim Kurumları", *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu*

Bildirileri Kitabı, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1994 Ankara, s. 108.

Resim 209: Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 210: “  l  Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 211: “Huzurlu Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 212: “Sevimli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 213: “  l  G z”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 214: “Dengeli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 215: “Görmek Bakmak Görünmek”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 216: “Akıllı Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 217: “Mutlu Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe  intemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Keramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 218: “Gülümseyen Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Seramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 219: “Ateşli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ *Seramik Sergisi*, 2008. Kaynak: *Meliha Coşkun, Seramik Sergisi Kataloğu*, 2008.

Resim 220: “Çin Bulutlu Bordür”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995. Kaynak: *İznik Çinileri Serisi*, Bordür Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

Resim 221: “Mercan”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995. Kaynak: *İznik Çinileri Serisi*, Bordür Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

Resim 222: “Kalyon”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995. Kaynak: *İznik Çinileri Serisi*, Bordür Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

Resim 223: “Çintemani”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995. Kaynak: *İznik Çinileri Serisi*, Bordür Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

Resim 224: Defne Koz, *Bakış Serisi*. Kaynak: *Bakış Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2002.

Resim 225: Defne Koz, *İznik Serisi*. Kaynak: *İznik Serisi Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.

Resim 226: *İznik Çinileri Koleksiyonu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007. Kaynak: *İznik Çinileri Koleksiyonu Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

Resim 227: *İznik Çinileri Koleksiyonu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

Kaynak: *İznik Çinileri Koleksiyonu Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

Resim 228: “Haseki”, *Osmanlı-Topkapı Serisi*. Kaynak: *Osmanlı-Topkapı*

Kataloğu, Çanakkale Seramik, 1999.

Resim 229: “Şehzade Çinili”, *Osmanlı-Topkapı Serisi*. Kaynak: *Osmanlı-Topkapı*

Kataloğu, Çanakkale Seramik, 1999.

Resim 230: “Hilal”, *Osmanlı-Topkapı Serisi*. Kaynak: *Osmanlı-Topkapı*

Kataloğu, Çanakkale Seramik, 1999.

Resim 231: Kapı Numarası, seramik, Gorbon Seramik, 2012. Kaynak:

<http://www.gorbon.com/Kategori.aspx?ID=%20150&ad=Postac%C4%B1>

Resim 232: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik, 2012.

Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=496>

Resim 233: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik, 2012.

Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=482>

Resim 234: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik, 2012.

Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=485>

Resim 235: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik, 2012.

Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=563>

Resim 236: Osmanlı Ulamalar Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik,

2012. Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=449>

Resim 237: Osmanlı Ulamalar Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbon Seramik,

2012. Kaynak: <http://www.gorbon.com/Urun.aspx?ID=450>

Resim 238: “Sinan Serisi”. *Ottoman Koleksiyonu*, Doremail Seramik, 2010.

Kaynak: http://www.doremail.com/Files_collections/pk3_Orientales.pdf, s. 5.

Resim 239: “Sinan Serisi”. *Ottoman Koleksiyonu*, Doremail Seramik, 2010.

Kaynak: http://www.doremail.com/Files_collections/pk3_Orientales.pdf, s. 5.

Resim 240: Çini pano, İstanbul Hacıosman Metro İstasyonu, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 241: Çini pano, İstanbul Hacıosman Metro İstasyonu, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 242: Çini pano, Tokyo Camii, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: <http://www.tokyocamii.org/Imgalleries/gallery/sid:23/>

Resim 243: Çini pano, Tokyo Camii, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: <http://www.tokyocamii.org/Imgalleries/gallery/sid:20/>

Resim 244: Türkiye Odalar ve Bankalar Birliği (Ankara). Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: <http://www.iznik.com/flash/tr>

Resim 245: Halk Bankası Genel Merkezi. İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 246: YKB –Bilgi İşlem Merkezi. Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000’ler. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 247: SİNPAS Rumeli Konakları, Uygulama. Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2010. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 248: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 1999. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 249: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 1999-2003. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 250: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 1999. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 251: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 252: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznik.com/flash/tr>

Resim 253: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznik.com/flash/tr>

Resim 254: Kırmızı evani, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznik.com/flash/tr>

Resim 255: Deri ürünler, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznik.com/flash/tr>

Resim 256: Çini tabak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2012. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 257: Çini sürahi, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2012. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 258: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 259: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 260: Çini tabak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011. Kaynak: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı Arşivi.

Resim 261: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 262: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 263: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 264: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 265: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 266: İznik çinili gümüş yüzük, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 267: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu,

Resim 268: İznik çinili kolye, küpe ve yüzük takımı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 269: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 270: İznik çinili müdür kalemligi, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 271: İznik çinili kartvizit kutusu, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 272: İznik çinili kitap ayracı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 273: İznik çinili zarf açacağı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 274: İznik çinili bardakaltlığı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 275: İznik çinili ahşap şekerlik, Anikya Çini üretimi, 2006. Kaynak: Anikya İznik Çini Kataloğu, 2006.

Resim 276: Ahşap çerçevesi İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=15,15-x-15,888&lang=tr>

Resim 277: Ahşap çerçevesi İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=14,12-x-12,886&lang=tr>

Resim 278: İznik çinili tabak, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=95,r-17-tabak,909&lang=tr>

Resim 279: Ahşap çerçevesi İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=16,20-x-20,894&lang=tr>

Resim 280: Ahşap çerçeveli İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=94,yuvarlak-cerceve,907&lang=tr>

Resim 281: Tabak, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=27,minyatur-tabak,143&lang=tr>

Resim 282: İznik çinili çanta askısı, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=32,canta-askisi,119&lang=tr>

Resim 283: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=105,iznik-cinili-bihter-kolye,961&lang=tr>

Resim 284: İznik çinili yüzük, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=106,bihter-yuzuk,964&lang=tr>

Resim 285: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=110,reyhan-kolye,976&lang=tr>

Resim 286: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=111,yaprak-kolye,981&lang=tr>

Resim 287: Bakü, Tiflis, Ceyhan Boru Hattı açılış hediyesi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=12,markaya-ozel,737&lang=tr>

Resim 288: Coca Cola, kurumsal hediye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=12,markaya-ozel,739&lang=tr>

Resim 289: Çini bordür, Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.anikya.com/default.asp?RID=49,bordurler&lang=tr>

Resim 290: İznik çinili zarf açacağı, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: Anikya İznik Çini Hediye Koleksiyonu Kataloğu, 2011.

Resim 291: İznik çinili kol düğmesi, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: Anikya İznik Çini Hediye Koleksiyonu Kataloğu, 2011.

Resim 292: İznik çinili zarf açacağı, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011. Kaynak: Anikya İznik Çini Hediye Koleksiyonu Kataloğu, 2011.

Resim 293: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-3-karo-20x20-mt-p1010035.htm>

Resim 294: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-3-karo-23-5x23-5-iv-p1010068.htm>

Resim 295: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-3-karo-23-5x23-5-iv-p1010070.htm>

Resim 296: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-3-karo-23-5x23-5-iv-p1010077.htm>

Resim 297: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-3-karo-27x27-iv-p1010054.htm>

Resim 298: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-25cm-gd-p1010084.htm>

Resim 299: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-27cm-mt-p1010062.htm>

Resim 300: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak: <http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-27cm-mt-p1010075.htm>

Resim 301: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-30cm-gd-p1010027.htm>

Resim 302: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-30cm-gd-p1010028.htm>

Resim 303: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-30cm-iv-p1010056.htm>

Resim 304: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-30cm-iy-p1010043.htm>

Resim 305: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-33-cm-mt-p1010024.htm>

Resim 306: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-1-tabak-40-cm-gd-p1010010.htm>

Resim 307: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/plate-40-cm.htm>

Resim 308: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-25-cm-vazo-gd-p1010031.htm>

Resim 309: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-30-cm-vazo-gd-p1010024.htm>

Resim 310: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-35-cm-vazo-gd-p1010019.htm>

Resim 311: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-35-cm-vazo-gd-p1010021.htm>

Resim 312: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-35-cm-vazo-iy-p1010014.htm>

Resim 313: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-2-vazo-35-cm-vazo-mt-p1010012.htm>

Resim 314: Çini kase, İznik Classics üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznikclassics.com/temiz-3-kase-30cm-gd-p1010025.htm>

Resim 315: Çini tabak, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznik-art.com/urunler/plates/plate16.jpg>

Resim 316: Çini sürahi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznik-art.com/urunler/jugs/jugs01.jpg>

Resim 317: Çini sürahi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznik-art.com/urunler/jugs/jugs10.jpg>

Resim 318: Çini su şişesi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

http://www.iznik-art.com/urunler/water_bottle/w_bottle02.jpg

Resim 319: Çini su şişesi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

http://www.iznik-art.com/urunler/water_bottle/w_bottle03.jpg

Resim 320: Çini tabak, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011. Kaynak:

<http://www.iznik-art.com/urunler/plates/plate06.jpg>

Resim 321-362: Hediyeelik çini/seramik. Sultanahmet çevresi, 2012. Kaynak:

Levent Geçkalan.

Resim 363-365: Hediyelik çini/seramik. Sultanahmet çevresi, 2011. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 366: “Şems”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu*, Vakko Yayınları, İstanbul 1999, s. 58.

Resim 367: “İkbal”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 63.

Resim 368: “Çintemâni 1”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 12.

Resim 369: “Çintemâni 2”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 20.

Resim 370: “Gülнар”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 51.

Resim 371: “Şemspâre”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 66.

Resim 372: “Alemdar”. Kaynak: Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri...*, s. 11.

Resim 373-374: Kumaş. Vakko Moda Merkezi, 2012. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 375: Yastık. Printemps, 1990. Kaynak: *Arredamento Dekorasyon*, S. 12, Ocak 1990, s. 31.

Resim 376: Tekstil ürünü. Linens-Arzu Kaprol Home Koleksyonu, Linens, 2010. Kaynak: Linens-Arzu Kaprol Home Kataloğu.

Resim 377: Tekstil ürünü. Linens-Arzu Kaprol Home Koleksyonu, Linens, 2010. Kaynak: Linens-Arzu Kaprol Home Kataloğu.

Resim 378: Tişört. “Çintemani”, BTürk, 2010-2012. Kaynak: BTürk, “Çintemani”, <http://www.bturk.com.tr/>

Resim 379: İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, ‘Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek’ Sergisi, İstanbul Modern, 2010. Kaynak:

<http://www.inceviner.net/exhibitions/2009/nouveau/005.html>

Resim 380: İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, ‘Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek’ Sergisi, İstanbul Modern, 2010. Kaynak:

<http://www.inceviner.net/exhibitions/2009/nouveau/020.html>

Resim 381: “Fransa’da Türkiye Mevsimi” Logosu, 2009. Kaynak: ,

<http://www.mfa.gov.tr/yurtdisinda-son-zamanlarda-duzenlenen-turk-yillari-ve-mevsimleri.tr.mfa>

Resim 382: Cam mumluk. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 33.

Resim 383: Çay bardağı. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 33.

Resim 384: Eşarp, BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 79.

Resim 385: Laptop çantası. BKG üretimi, 2012. Kaynak:

<http://www.bkg.com.tr/product/85/Laptop%C3%87antas%C4%B1%C3%87intemani%20Desen/>

Resim 386: Runner. BKG üretimi, 2012. Kaynak:

<http://www.bkg.com.tr/product/483/Runner%20-%2031%C3%BC%20%C3%87intemani/>

Resim 387: Runner. BKG üretimi, 2012. Kaynak:

<http://www.bkg.com.tr/product/488/Runner%20-%20%C3%87intemani/>

Resim 388: Tekstil serisi. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 74.

Resim 389: Yastık. BKG üretimi, 2012. Kaynak:
<http://www.bkg.com.tr/product/481/Yast%C4%B1k%20-%203l%C3%BC%20%C3%87intemani/>

Resim 390: Yastık. BKG üretimi, 2012. Kaynak:
<http://www.bkg.com.tr/product/482/Yast%C4%B1k%20-%203l%C3%BC%20%C3%87intemani/>

Resim 391: Defter. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 58.

Resim 392: Gümüş kolye. BKG üretimi, 2012. Kaynak:
<http://www.bkg.com.tr/product/896/%C3%87intemani%20Desen%20G%C3%BCm%C3%BC%C5%9F%20Kolye%20Ucu/>

Resim 393: Dekoratif obje. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 92.

Resim 394: Dekoratif obje. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 92.

Resim 395: Kahve fincanı. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 100.

Resim 396: Magnet. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 72.

Resim 397: Termos bardak. BKG üretimi, 2012. Kaynak:

<http://www.bkg.com.tr/product/170/Termos%20Bardak%20-%20%C3%87intemani/>

Resim 398: Çini replika. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Kataloğu, 2012, s. 10.

Resim 399: Çini tabak. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Kataloğu, 2012, s. 40.

Resim 400: Tekstil serisi. BKG üretimi, 2012. Kaynak: BKG Ürün Kataloğu, 2012, s. 75.

Resim 401: Türksh Delight afişi. BKG üretimi, 2011. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 402: Müze'nin Kahvesi logosu. 2012.

Resim 403: Chintamani Restoran. Kaynak: "Chintamani Yansımaları", *Antik Dekor Dergisi*, S. 74, Ocak 2003, s. 106.

Resim 404: Migros Market Kataloğu, 2008 (Ramazan ayı). Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 405: Kaynak: SEK Yoğurt, 2010, http://www.sek.com.tr/tr/sek_kaymakli_yogurt.html?mainMenuItemToSlide=5

Resim 406: İstanbul Araştırmaları Dergisi, 1997.

Resim 407: *İstanbul'un Yüzleri* Kitap Serisi, kitap kapağı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş yayını.

Resim 408: *Türk Kültürü ve Kimliği*, Kültür Üniversitesi Yayınları, ed.: T. Mesut Eren, İstanbul [t.y.]. Kitap kapağı. Kaynak: <http://www.iku.edu.tr/TR/30634-2-14-283416-49-0-1/Kulturel-Incelemeler>

Resim 409: Recep Öztürk, *Kur'ân Penceresinden İnsan ve Mutluluk Yolları*, Gülhane Yayınları, İstanbul 2008. Kitap Kapağı.

Resim 410: “Çintemani”, Boyanabilir Osmanlı Desenleri, Marshall, 2010. Kaynak: <http://www.osmanlirenkleri.com/duvar-desenleri.html>

Resim 411: 3. Altın Eller Geleneksel El Sanatları Festivali, Taksim, 2008. Kaynak: Levent Geçkalan.

Resim 412: 3. Altın Eller Geleneksel El Sanatları Festivali, Taksim, 2008. Kaynak: Beyoğlu Belediyesi Arşivi.

Resim 413: II. Mehmed tasviri ve kaftandan ayrıntı. Panorama 1453 Tarih Müzesi. Kaynak: Panorama 1453 Tarih Müzesi, ed.: Esra Erkal, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. yayını, İstanbul 2009, s. 115.

KISALTMALAR

- a.g.e.:** Adı geçen eser
a.g.m.: Adı geçen makale
a.g.s.: Adı geçen söyleşi
bkz.: Bakınız
C.: Cilt
çev.: Çeviren
der.: Derleyen
ed.: Editör
Gös. yer.: Gösterilen yer
Res.: Resim
S.: Sayı
s.: Sayfa
[t.y.]: Tarih yok
yay.haz.: Yayına hazırlayan

1. GİRİŞ

Cumhuriyet'in kurucu kadrosu ve reformcuların Osmanlı devleti ile olan bütün bağlarını koparmaya ve unutturmaya dönük faaliyetlerine rağmen popüler hikâyeler, eğlenceler, entelektüel ve edebi eserlerde, halk, aydın ve kültürde Osmanlı kültürü varlığını sürdürmeye devam etti.¹ Jacques Derrida'nın Marx'ı 'hayalet' metaforu ile özdeşleştirdiği *Marx'ın Hayaletleri*² adlı eserinde değindiği 'Marx'ın ölmezliği', 'hayalet' gibi sürekli karşımıza çıkması gibi, Osmanlı kültür ve değerleri varlığını sürdürdü.

Gündelik hayata tarihsel bir 'hale' kazandırma isteği, modernite krizi karşısında tarihe ve belleğe dönüş, bir tutunma çabası olarak tanımlanır. Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında ortaya çıkan modernite kriziyle birlikte Osmanlı'ya ait belleğin, moderniteye karşı bir refleks olarak ortaya çıktığını söylemek mümkün. Osmanlı'ya ait temsiller, Demokrat Parti ve sonrasında gelen İslami referanslı partiler aracılığıyla yükselişe geçti. Özellikle 1980 sonrası devlet destekli Türk-İslam sentezi ve Özal dönemi liberalizm politikaları ile bu temsiller gündelik hayatın içerisinde daha çok yer almaya başladılar. Bu temsiller günümüzde popüler birer nesneye, metaya dönüştü. Bu Osmanlı tarih ve kültürü, popüler kültürde yeniden inşa edildi. İnşa edilen Osmanlı kültürü içerisinde çintemani motifine de rastlıyoruz.

Bellek, çoğu zaman geçmiş olduğu gibi korumaz ve çoğu zaman kendi bağlamına özgü olarak kurularak, yeniden üretilir. Daha çok anının bağlandığı sembolik figürlere yoğunlaşır. Burada Maurice Halbwachs'ın 'hatırlama figürleri' ve Pierre Nora'nın 'bellek mekânları' ortaya çıkar. Kolektif mirasın maddi ve sembolik taşıyıcıları olan 'hatırlama figürleri' ve 'bellek mekânları' her anımsama anında

¹ Şaban H. Çalı, *Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar*, Çizgi Kitapevi, Konya 2001, s. 88; Yılmaz Çolak, "1990'lı Yıllar Türkiye'sinde Yeni-Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları", *Doğu Batı*, S. 38 (Milliyetçilik-I), Ağustos-Eylül-Ekim 2006, s. 132.

² Bkz. Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümetekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

yeniden üretilirler. Bu açıdan çintemaniyi ‘hatırlama figürü’ ve ‘bellek mekânı’ olarak tanımlamak mümkün.

Orta ve üst sınıf için yeniden üretilen çintemani motifi gibi Osmanlı temsilleri metalaşmakta ve insanları sanat eserlerinin tüketicileri haline getirmektedir. Bu sınıflar Osmanlı’ya ait temsilleri toplumsal bir kimlik yaratmak, diğer toplumsal gruplara göre yerini tayin edebilmek için kullanmakta.

Tarihsel/geleneksel olarak sunulan ve çoğu zaman Osmanlı kültürel mirasına atıfta bulunduğunu iddia eden (kimi zaman çintemaninin yer aldığı) metalar, geçmiş deneyimlerini yeniden yaşamak isteyen orta yaş ve üzeri tüketicilerin yanı sıra geçmişle bağ kurmak isteyen post modern bireyleri tüketicileri kılmayı amaçlar.³ Bu metalar, nostalji temalı pazarlama faaliyetleri ile geçmişle bağ kurmak isteyen post modern tüketiciye odaklanır; bu da sembollerin yeniden üretilmesiyle veya bellekteki sembolik temsillerin hatırlanmasıyla sağlanabilir.⁴

Yeniden üretilen temsiller kimi zaman kitsch olabilmekte. Yeniden üretim gibi kitsch de tüketicilerin toplumsal sınıfta yerini tayin etmek amacıyla kullanılabiliyor. Kitsch’e dönüşen temsiller, ya çok minyatürleştirilir ya da gerçek eserden daha büyük olarak sunulur. Çintemani motifi bazen olduğundan farklı bir kitsch nesnesi olarak tüketiciye sunuluyor.

Günümüzde ‘bellek’ aracılığıyla yeniden üretilen temsilleri, ‘oryantalizm’ kavramı üzerinden de okuyabiliriz. Doğu’ya ait temsillerin nesneleştirilmesi, katlanarak büyütülen bilgi yoluyla “Şarkılaştırılması”, tek tip haline getirilmesi, oryantalizmin temel düşüncesini oluşturur. Bir taraftan nesneleştirilen, bir taraftan basmamalaştırılan Doğu, kendi ait olduğu gerçeklik zemininden koparılarak

³ Filiz Otay Demir, “Pazarlamanın Nostalgik Oyunu: Retro Markalama”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 33, 2008, s. 29; 29-41.

<http://www.iudergi.com/tr/index.php/iletisim/article/viewFile/8316/7690>

⁴ Filiz Otay Demir, a.g.m., s. 32.

“temsili” bir kimliğe büründürülür.⁵ Doğu ve ‘oryantalizm’ üzerinden verilen bu argüman, çintemani motifi gibi günümüzde üretilen Osmanlı temsilleri için de geçerli.

1.1. Tezin Önemi ve Amacı

1980’lerden sonra Osmanlı temsilleri girerek hayatın birçok alanına nüfuz etmeye başladı. Çintemani motifi de bu temsiller arasında önemli bir yere sahiptir. ‘Altın çağ’ olarak tanımlanan döneme ait olması (veya sıkça kullanılması) sebebiyle çintemani, günümüz görsel kültüründe sıkça kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkıyor. Buna ek olarak, motif ile ilgili birçok akademik ve popüler metin üretilmektedir. Motif ile ilgili üretilen bu metinleri ve görsel malzemeleri analiz eden bir çalışma henüz bulunmamaktadır. 1980’lerden Sonra Türk Görsel Kültürü’nde Çintemani (Historiyografik Bir Model) adlı çalışma, bu eksikliği gidermek açısından faydalı olabilir.

Bu çalışma motifle ilgili görselleri ve metinleri analiz etmeyi, motifin beslendiği kaynakları tespit etmeyi amaçlamaktadır. Tezin sonundaki Osmanlı dönemine ait görseller ve ikinci bölümde yer alan akademik metinler bu kaynakları tespit etmekte oldukça faydalı olacaktır. Bu çalışma ile birlikte, motifin popüler kültürde taşıdığı anlamları analiz edilmeye çalışılacaktır.

1.2. Tezin Kapsamı

Beş bölümden oluşan tezin giriş bölümünde, tez içerisinde kullanılan kavramlardan kısaca söz edilmiştir.

⁵ B. Babür Turna, “Şarkiyatçılığı Anlamak: Edward Said’in Şarkiyatçılık’ı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı*, C. 1, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, s. 224-225.

İkinci bölümde, motifin kökeni hakkında üretilen akademik metinler incelenmeye çalışıldı. Motif hakkında üretilen akademik metinler, belirli perspektif içerisinde, hiçbir görüşe taraf olmadan analize tabi tutuldu. Günümüz görsel kültüründe yaygın bir biçimde kullanılan çintemani, Osmanlı sanatındaki örnekleri referans aldığı için, Osmanlı döneminde kullanılan kompozisyonlar üzerinde durmayı uygun görülmüştür. Popüler ve görsel kültürde üretilen gerek metinsel gerekse görsel materyaller, her zaman olmasa bile, motif hakkında üretilen akademik metinlere referans olarak başvurabiliyor. Çünkü bu metinlerin oluşturduğu bilgi kümesi, popüler ve görsel kültürde üretilen motif için yol gösterici olmakta.

Üçüncü bölümde, Osmanlı temsilleri arasında yer alan çintemani motifinin günümüzde tekrar üretilmesini anlamamızı sağlayacak bazı anahtar kavramlar üzerinde duruldu: ‘Yeniden üretim’, ‘bellek’, ‘kitsch’ ve ‘oryantalizm’. Bu anahtar kavramlar, kendi yüzeyinden koparılarak kültürel bir temsil olarak dolaşıma sokulan bir simge olan motifin bugünkü kullanımlarını analiz etmemize yardımcı olacaktır.

Dördüncü bölümde, özellikle 1980 sonrasında, görsel kültürde üretilen görsel ve metinsel materyaller, çini, tekstil ve çeşitli malzemeler başlıkları altında analize tabi tutulmuştur. Bu başlıklarda görsel kültürde çintemani motifi ile ilgili olarak ortaya konan metinler incelenip, bu metinlerin hangi akademik metinden beslendiği saptanmaya çalışılmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi bu popüler metinler, her zaman olmasa da, akademik metinlere başvurabiliyor. Daha sonra üretilen görsel malzemelerin, tasarım olarak, Osmanlı dönemine ait hangi eserden esinlendiği, hangi eseri referans olarak kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Beşinci yani Sonuç bölümünde ise, tezde yer alan anahtar kavramlar yardımıyla da, motifin genel bir değerlendirilmesi yapılmış, motifin beslendiği kaynaklardan kısaca söz edilmiş, motifin bugün *neden bu kadar popüler olduğu* sorusunun yanıtı cevaplanmaya çalışılmıştır.

1.3. Tezin Yöntemi

Araştırmaya çintemani motifi ile ilgili olarak yazılmış akademik kaynaklar taranarak başlandı. Daha sonra, günümüzde motifin kullanımının Osmanlı referanslı olduğu fikrinden yola çıkılarak, Osmanlı sanatında çintemani motifi araştırıldı. Osmanlı sanatı ile ilgili kitap, dergi,⁶ makale, müzayede katalogları, dijital (yabancı) müze kataloglarını vb. taranarak tekstil, çini, minyatür, sedef gibi Osmanlı sanatında kullanılan çintemani örnekleri yıllara ve kullanıldığı sanata göre tasnif edildi.

Bir sonraki aşamada iki farklı tarih üzerinde duruldu: Demokrat Parti ve sonrasında Osmanlı kültürü ve temsillerinin daha görünür olması sebebiyle 1950 sonrası ve bu tezin argümanı olan liberalizm ve Türk-İslam politikaları sebebiyle 1980'ler. Bu aşamada, çintemani motifinin Osmanlı temsilleri ve kültürünün ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle, Osmanlı'ya ait temsillerin ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı araştırılmaya çalışıldı. Bu araştırma ile motife ulaşmak amaçlanmıştır. 1950'lerden itibaren yazılmış gazete, kitap, dergi, endüstriyel seramik katalogları, tekstil katalogları gibi kaynaklarda motifin çağdaş kullanımını araştırılmıştır. Tarihsel kaynakların çağdaş tasarımlarda kullanımı ve bu tasarımlarda çintemani motifi ile ilgili bilgi edinmek amacıyla çeşitli akademisyenlerle iletişime geçildi. Bu araştırma neticesinde bazı örneklerle ulaşılmıştır.

Daha sonra ise elde edilen yazılı ve görsel malzemeleri üreten kurum ve sanatçılarla iletişime geçildi. İlgili materyallerin daha çok özel arşivlerde olması sebebiyle, özel arşivler araştırılmaya çalışıldı. Birçok kişi, şirket, kurum arşivlerinin

⁶ Sanat Dünyamız, Antik & Dekor, Antika, Arredamento Dekorasyon, Akademi Mimarlık ve Sanat, Seramik Türkiye dergilerinin nerdeyse tüm sayıları taranmıştır.

araştırmacılar a kapalı olduğunu veya arşivlerinin olmadığını ifade etmeleri sebebiyle örnekler sınırlı kalmıştır.

rnekleri geliştirmek-çoğaltmak amacıyla ‘intemani’ kelimesi (ve farklı telaffuz biçimlerinden olan ‘tchintamani’, ‘tschintamani’, ‘Çin topu’, ‘ benek’, ‘ Timur beneği’...), internet üzerinden (görsel, Pdf, Microsoft Word, vb.) araştırıldı. Dijital tarama neticesinde daha geniş bir malzeme elde edilmiştir.

En son aşamada ise motifin ağdaş kullanımı ile ilgili görsellerin, Osmanlı sanatındaki intemani rnekleri ile olan benzerlikler incelenmiş, hangi örnekten esinlediğini bulmaya çalışılmıştır.

2. BÖLÜM: ÇİNTEMANI

2.1. Yazılış Biçimleri

Çintemani motifi, çoğu zaman piramit şeklini hatırlatan, ikisi altta birisi üstte üç benek ve kimi zaman motife dâhil olan iki dalgalı çizgiden oluşur. Benekler kimi zaman iç içe geçmiş üç noktanın kademeli olarak küçülmesinden meydana gelebilmekte. İç içe geçen her nokta farklı renklere sahip olabilmekte.

Çeşitli araştırmalarda konu edilen çintemani, farklı telaffuz şekilleri ile kullanılmıştır. Çintamani,⁷ Çintamani,⁸ Cintâmani (Çintamâni),⁹ çintamâni,¹⁰ Çintâmanî,¹¹ çintemanî,¹² çintemânî,¹³ çintemani,¹⁴ Çintemani,¹⁵ çin temânî,¹⁶

⁷ Gerard Paquin, “Çintamani”, *Halı*, New York/U.S.A., Halı Publications, No: 64, August 1992, s. 104; Rageth, Jürg, “A Selendi Rug: An Addition to the Canon of White Ground Çintamani Prayer Rug”, *Halı*, New York/U.S.A., Halı Publications, No: 98, May 1998, s. 84- 91; Cahide Keskiner, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul [t.y.], s. 125; Sumiyo Okumura, *Çintemani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1998, s. 2; “Çintamani”, *Türk Ansiklopedisi*, C. 12, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1964, s. 68; Celal Esat Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1983, s. 412; “Çintamani”, *Büyük Larousse*, C. 6, İstanbul 1986, s. 2746; “Çintamani”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C. 1, İstanbul 2008, s. 369; Öznur Aydın, “Çintamani Motifinin Kökeni ve 16.-17. Yüzyıl Beyaz Zeminli Uşak Halıları”, *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri Kitabı: 7-15 Nisan 2000*, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayını, Isparta 2000, s. 373-379. Aydın, aynı bildirisinde, motifin Timur’un Nişanı (İmzası/Markası/Mührü), Küre ve Şimşek, Çin’in Ayak İzi, Parlayan İnci, Mücevher Nişanı gibi isimlerle de anıldığından bahseder, bkz. s. 373.

⁸ Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1967, s. 75-76.

⁹ Melek Celal Sofu, “Un Motif Bouddhique Dans l’ornement Turc”, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, No: 171, 1956, s. 21.

¹⁰ İnci A. Birol –Çiçek Derman, *Türk Tezîni San’atlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Yayınları, İstanbul 1991, s. 169.

¹¹ Emel Esin, “Evren: Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1969, s. 162.

Tchintamani,¹⁷ Tschintamani,¹⁸ Çin topu,¹⁹ üç benek,²⁰ üçlü para benekleri,²¹ it ayağı,²² kedi bastı,²³ Timur beneği,²⁴ kutsal inci,²⁵ şâhî benek²⁶ pars beneği,²⁷ leopart (leopar) beneği,²⁸ post motifi,²⁹ olarak tanımlayan araştırmacılar olduğu gibi, motife eşlik eden çizgileri de, kaplan postu,³⁰ kaplan çizgileri,³¹ şimşek,³² peleng,³³

¹² Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, s. 61.

¹³ Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983, s. 72.

¹⁴ H. Örcün Barışta, *Türk İşleme Sanatı Tarihi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1984, s. 23; Latife Aktan, “Çintemani”, *Antik & Dekor*, S. 36, 1996, s. 82-85; Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yansımaları”, *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür Sanatı Sempozyum Bildirileri Kitabı: 11-12 Nisan 2001*, yay.haz. H. Banu Konyar, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 2004, s. 129.

¹⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Kitap, İstanbul 1995, s. 56.

¹⁶ Özden Süslü, “Topkapı Sarayı ve Türk İslam Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 6, 1974-5, s. 231. Desenler aşağı yukarı aynı olmasına karşın, yazarın farklı sayfalarda farklı tanımlamalar kullanması (*pars beneği, üçlü pars beneği, çin temani*) anlam karmaşası yaratmaktadır. Bkz. s. 219, 232.

¹⁷ Celal Esad Arseven, *Les Arts Decoratifs Turcs*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul [t.y.], s. 32.

¹⁸ Melek Celal, *Türk İşlemeleri*, Kenan Basımevi, İstanbul 1939, s. 11-12. Melek Celal, V. F. Weber’e dayanarak “Tschintamani” kelimesini kullanmıştır. Bkz. V. F. Weber Dictionnaire à l’usage des amateurs et collectionneurs d’objets d’art Japonais et Chinois.

¹⁹ Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987, s. 72. Yazar aynı eserinde *üç top* ve *çintemani* tabirlerine de yer vermiştir. Bkz. s. 71-72.

²⁰ Hüseyin Alantar, *Motiflerin Dili*, İTKİB Yayınları, İstanbul 2007, s. 281.

²¹ Özden Süslü, *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1989, s. 200.

²² Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 82.

²³ Yılmaz Önge, “Eğer Örtüsü Olarak Dokunmuş Konya Halıları”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 32, 1984, s. 69. Yazar “kedi bastı”nın mahalli bir tabir olduğunu belirtir. Ayrıca makalesinde *üç benek* ve *çintemani* tabirlerine de yer vermiştir. Bkz. s. 69.

²⁴ H. Örcün Barışta, “İstanbul Eyüpsultan Cafer Paşa Türbesi Kazısı ve Bitkisel Bezemeli Mezar Taşları Üzerine”, *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı: 5-7 Mayıs 2000*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 265; H. Örcün Barışta, “Timur Beneği ve Anadolu’dan Bazı Örnekler”, *Prof. Dr. Halûk Karamağaralı Armağanı*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, Ankara 2002, s. 17 (Yazar bu makalesinde *üç top* tabirine de yer vermiştir, bkz. s. 18).

²⁵ Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 125.

²⁶ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı”, *Divan*, S. 17, 2004, s. 193-218.

²⁷ Nevber Gürsu, *Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi, İstanbul 1988, s. 38; Oktay Aslanapa, *Türk Halı Sanatı’nın Bin yılı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1987, s. 123.

²⁸ Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 2, Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1951, s. 84. Öz, eserinin diğer sayfalarında, iç içe geçmiş benekleri ise *güneş, ay* ve *yıldız* olarak tanımlamaktadır. Bkz. *a.g.e.*, s. 115, 116.

²⁹ Oktay Aslanapa, “Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri”, *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara 1953, s. 33-34; Şerare Yetkin, *Türk Halı Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974, s. 97, 98, 99.

³⁰ Nevber Gürsu, *a.g.e.*, s. 38; H. Örcün, *a.g.m.*, s. 21.

³¹ Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 84; Oktay Aslanapa, *a.g.e.*, s. 121.

³² Özden Süslü, *a.g.m.*, s. 242; Melek Celal, *a.g.e.*, s. 12; Celal Esat Arseven, *Sanat...*, s. 412.

pelengi,³⁴ pelengî,³⁵ bulut,³⁶ şerare,³⁷ Buda'nın dudağı, bûse, deniz dalgası, kıvılcım,³⁸ olarak tanımlayan araştırmacılar vardır. Aziz Doğanay, kimi araştırmacıların motifî, Arapça veya Farsça'dan dilimize geçmiş Osmanlı Türkçesi kelimeler gibi, inceltme ve uzatma işaretleriyle kullanarak *çintamâni*, *çintâmanî*, *çintemânî* şeklinde telaffuz ettiklerini belirtir.³⁹

2.2. Akademik Literatürde Çintemani ve Köken Sorunsalı

Çintemani kelimesinin akademik literatürdeki farklı telaffuzlarını yukarıda vermiştik. Motifin kökeni hakkında bütünlük sağlanamamış⁴⁰ olup kelimenin anlam ve kökeni konusunda farklı görüşler vardır. Osmanlı, İran ve Uzak Doğu kaynaklarına vakıf olamayışım nedeniyle, motifin kökeni hakkında savunulan düşüncelere taraf olamıyorum. Bu nedenle ileri sürülen düşünceleri belirli bir perspektif içerisinde sunmak daha doğru olacaktır.

Çintemani (çintamani) terimi ilk defa Wilhelm von Bode ve Ernst Kuhnel⁴¹ tarafından kullanılmıştır.⁴² Osmanlı sanatında kullanılan motifin, inciye benzemesi sebebiyle araştırmacılar tarafından Budizm'in kutsal incisi olarak yorumlandığı ve

³³ Mübahat S. Kütükoğlu, *a.g.e.*, s. 71; Aziz Doğanay, “Eyüpsultan Haziresi ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Görülen Benek (Çintamani-Körkle Moncuk) Nakışı Üzerine”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı: 5-7 Mayıs 2000*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 341.

³⁴ İsmail Öztürk, “Yayınlanmış Narh Defterleri, Fermanlar ve Belediye Kanunları Işığında 16. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatı”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C. 3, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 77.

³⁵ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 193.

³⁶ “Çintamani”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 369.

³⁷ Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 83.

³⁸ Aziz Doğanay, altta yer alan çizgileri pelengî olarak tanımlarken, motifin başka kaynaklardaki muadil isimlerini de *Buda'nın dudağı*, *bûse*, *deniz dalgası*, *kıvılcım* olarak belirtmiştir. Bkz. Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 196.

³⁹ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 205.

⁴⁰ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 109.

⁴¹ Bkz. Wilhelm von Bode-Ernst Kuhnel, *Vorderasiatische Knüpfeppiche aus alter Zeit*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922, s. 31-34.

⁴² Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 204; Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani'nin Kökeni...”, s. 129.

adına çintemani denildiği çeşitli kaynaklarda belirtilir.⁴³ Sanskritçe’de, *çinta*, düşünce, istek, *mani* ise hazine veya inci tanesine benzeyen top anlamına gelmektedir.⁴⁴ Budizm felsefesinde çintemaninin, “arzuları gerçekleştiren cevher” olduğuna inanılır.⁴⁵ İnanca göre çok saf ve renksiz olan çintemani, dünyayı aydınlatır.⁴⁶ Diğer bir görüşe göre çintamani, Çinliler ve Japonlarda *tama*⁴⁷ olarak tabir edilir ve Buda’nın sembolü olarak kabul edilir.⁴⁸ Çintemani ve lotus, Budizm’in en önemli iki cevherinden olup, bir arada tasvir edilirdi.⁴⁹ Uzak Doğu sanatında çintemani, bazen alevler içinde ve bir lotus üzerinde tek yuvarlak halinde bazen de üç yuvarlak olarak tasvir edilmiştir (Resim 1).⁵⁰ Alev motifi kutsal sayılmakta, Budist resim sanatında yer alan Buda tasviri sıkça arkasında veya etrafındaki alev ile birlikte tasvir edilmekteydi (Resim 2).⁵¹ British Museum ‘da 1919,0101,0.2 numara ile kayıtlı, 10. yüzyıl Çin sanatına ait bir Bodhisattva⁵² tasvirinde, lotus üzerinde yer alan figür, sol elinde çintemani mücevherleriyle resmedilmiştir (Resim 3). Üçlü benek (çintemani), yalnızca kutsal figürlerin bir parçası olarak değil gündelik yaşamın bir parçası olarak kumaşlarda yer alabiliyordu. 13. yüzyılda Hindistan’da yapılmış *Aşıklar* adlı minyatürde yer alan iki figürün elbiselerinde üçlü benekler yer almaktadır (Resim 4).

Motifin kökeni hakkında kozmik öğeler, Budizm, panter/kaplan postu gibi farklı görüşler mevcuttur.

⁴³ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 23; Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 194; Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 129.

⁴⁴ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 2.

⁴⁵ Gös. yer.

⁴⁶ Gös. yer.

⁴⁷ Tasvirlerde Buda’nın alnında görülen güneş ve ayı temsil eden benek. Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 201.

⁴⁸ “Çintamani”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 369; Celal Esat Arseven, *Sanat...*, s. 412; Özden Süslü, *a.g.e.*, s. 200; Özden Süslü, *a.g.m.*, s. 242; Aziz Doğanay, “Eyüpsultan Haziresi ve...”, s. 341; Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 200; Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 82.

⁴⁹ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 195.

⁵⁰ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 114.

⁵¹ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 7.

⁵² Kendisini tüm canlıları kurtarmaya adanmış ve ancak bundan sonra her şeyi bilen ve gören bir Buda olmayı uman bir kimsedir. Bkz. Edward Conze, *Kısa Budizm Tarihi*, çev. Ömer Cemal Güngören, Yol Yayınları, İstanbul 2005, s. 8.

Kimi araştırmacılar motifin Budist kökenli olduğunu savunur.⁵³ Ferenc Batari⁵⁴ ve David Black,⁵⁵ Osmanlı sanatında görülen çintemani motifinin kaynağını Budizm felsefesine bağlamaktadırlar.⁵⁶ Sumiyo Okumura, çintemaninin Budizm inancından doğarak Çin ve Orta Asya'ya yayıldığını ve buna bağlı olarak yeni anlamlar kazandığını ifade eder.⁵⁷ Bazı kaynaklarda ise dolaylı olarak Budist etki vurgulanır. Patricia L. Baker, çintemani motifinin Budist kökenli olduğunu, güneş ay ve Venüs gezegeninin Samanyolunun üstünde bulunduğu simgelenmesi gibi kozmik bir görüşü savunmuştur.⁵⁸ Johanna Zick-Nissen çintemani motifinin Nevruz'dan, yıldız ve kozmikten, doğduğunu belirtmektedir.⁵⁹ Walter Denny, üç yuvarlağın bazen dalgalı çizgilerle birlikte kullanıldığını ve bunun incilerin denizin dalgalarından doğuşunu sembolize ettiğini, uğur getirip güç verdiğine inanıldığını yazar.⁶⁰

Motifin Orta Asya ile bağları birçok araştırmada vurgulanır. Bazı kaynaklarda, Budizm inancıyla birlikte çintemani felsefesinin de Orta Asya Türklerine geçtiği, ama Japonya ve Çin'de olduğu kadar yayılmadığı yazılır.⁶¹ Uygurlar'a ait bazı Budist resimlerde yer alan ejderler çintemani mücevherini tutarken tasvir edildiği ifade edilmektedir.⁶² Kimi kaynaklarda, motifin Uygurlar ve Moğollar arasında dini terim olarak kullanıldığı belirtilir.⁶³ Emel Esin'e göre Orta Asya Türk sanatının mitolojik yaratıklarından olan *Luu*'nun⁶⁴ yanında bazen kızıl renkli ve Uygurların

⁵³ Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.*, s. 76; Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *a.g.e.*, s. 61; Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 286.

⁵⁴ Ferenc Batari, *Ottoman Turkish Carpets*, 1994, s. 17'den naklen: Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 12.

⁵⁵ David Black, *The Atlas of Rugs and Carpets*, 1996, s. 57-58'den naklen: Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 12.

⁵⁶ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 12.

⁵⁷ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 8.

⁵⁸ Patricia Baker, *Islamic Textiles*, London 1995, s. 41'den naklen: Şebnem Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni...", s. 137.

⁵⁹ Johanna Zick-Nissen, "Triple-ball and Stripes, An Ornaments and its Turkish Tradition", 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C. 3, 1995 Ankara, s. 565-6.

⁶⁰ Walter Denny, "Textiles", *The Tulips, Arabesques and Turbas*, ed. Y. Petsopoulos, London 1982, s. 126'dan naklen: Şebnem Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni...", s. 137.

⁶¹ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 18.

⁶² Yaşar Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 56.

⁶³ "Çintamani", *Türk Ansiklopedisi*, s. 68.

⁶⁴ Luu: Ejder. Bkz. Ahmet Caferoğlu, *Uygur Sözlüğü*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayını, İstanbul 1934, s. 101.

*körkle moncuk*⁶⁵ dediği çintemaniyi temsil ettiği sanılan bir top yer alır.⁶⁶ Esin ayrıca bu topun, sonradan Osmanlı metinlerindeki hükümdarlık işareti *kızıl elma* ile karıştığını iddia eder.⁶⁷

Doğanay, benek motifinin⁶⁸ benzerinin Türk sanatında ilk olarak Budist Tabgaç Türklerine ait mağara tapınaklarında (M.S. 460), Uygurlar ve çeşitli Orta Asya Budist mabetlerinde rastlanıldığını kaydeder (Resim 5).⁶⁹ Lakin Doğanay, bu bilgiye bir anekdot ekler: Budizm’i benimseyen Uygurlar vasıtasıyla çintemani motifinin Orta Asya’ya geçtiğini, ışık veren gök cisimlerinin sembolü sayılan ve şekil itibarıyla çintemani motifine benzeyen *körkle monçuk* ile kaynaştığını ama Orta Asya sanatındaki *körkle moncuk*, Budizm’deki çintemani ve Osmanlı sanatındaki üçlü beneğin farklı şeyler olduğunu belirtir.⁷⁰ Böylece Doğanay, motifin Osmanlı’daki kullanımını Budizm, ama özellikle de Orta Asya bağlarından koparır.⁷¹

Bazı araştırmalarda ise motifin Orta Asya’dan geldiği ifade edilmekle birlikte motifin kökeni net olarak açıklanmaz.⁷² Celal Esat Arseven, motifin kökenini Uzak Doğuya bağlamakla birlikte, motifin Türk İslam sanatlarına Orta Asya’dan geldiğini; ama manasını bilmeden kullanılmış olabileceğini söyler.⁷³ Hüseyin Alantar, motifin Uygurlar aracılığıyla Osmanlı sanatına ulaştığını yazar.⁷⁴ Öznur Aydın, motifin Orta Asya kökenli olduğunu ve İpek Yolu boyunca ve Çin dokumaları aracılığıyla Anadolu’ya geldiğini yazar.⁷⁵

⁶⁵ Uygurların bazı kozmik tanrılar için yaptıkları tasvirlerde yer alan, güneş ve ay’ı temsil ettiği iddia edilen motif. Bkz. Sargon Erdem, “Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 3, 1988, s. 106.

⁶⁶ Emel Esin, *a.g.m.*, s. 162.

⁶⁷ Gös. yer.

⁶⁸ Doğanay, Osmanlı sanatında kullanılan motifin çintemani olarak tanımlanmasına karşı çıkmakta, motif için şâhî benek, motifi tamamlayan dalgalı çizgiler için ise pelengî dendiğini belirtir.

⁶⁹ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 193.

⁷⁰ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 203.

⁷¹ Bkz. Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 193-218

⁷² Özden Süslü, *a.g.m.*, s. 242; Celal Esat Arseven, *Sanat...*, s. 412.

⁷³ Celal Esat Arseven, *Sanat...*, s. 412.

⁷⁴ Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 287.

⁷⁵ Öznur Aydın, *a.g.m.*, s. 374.

İnci Birol ve Çiçek Derman, motifin Orta Asya kaynaklı olabileceğini vurgulayarak konuya daha farklı bir yönden yaklaşır: “... *Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’i alıp (1514), buradaki san’atkârları İstanbul’a getirmesinden sonra rastlanılmaktadır. Orta Asya kaynaklı olan bu motif, san’atımıza büyük bir ihtimalle Tebrizli [İran] Türk san’atkârların armağanıdır.*”⁷⁶ Doğanay da motifin İran’da kullanıldığını kaydeder.⁷⁷ Araştırmacı Gerard Paquin, üçlü beneklerin yer aldığı kumaşların 14. ve 15. yüzyıllarda İran’daki tüm sanatsal merkezlerde en yaygın kumaş deseni olduğunu (Resim 6),⁷⁸ İran’da Moğol egemenliği döneminde yapılan üç beneğin Budist ikonografisi içindeki anlamına göre kullanıldığı belirtir.⁷⁹ 14. yüzyıl Moğol dönemi İran’ında yapılan bu minyatürlerde motifin, lotus üzerinde ve alevler içerisinde tasvir edildiği kaydedilir.⁸⁰

Akademik literatürde, motifin hayvan postundan etkilendiği kuvvetle vurgulanmaktadır. Bazı araştırmacılar, köken olarak Uzak Doğu’yu göstermekle birlikte, Osmanlı sanatında kullanılış şeklinin hayvan postundan esinlenildiğini ve motifin kudret ve kuvveti simgelediğini söyler.⁸¹

Birçok araştırmacı ise, motifin kökeninin Budist felsefe ve Uzak Doğu olmadığını, motifin hayvan postunu referans aldığını iddia eder. Bu kaynaklarda üçlü beneğin panter, dalgalı çizgilerin ise kaplan postundan etkilendiğini belirtilir.⁸² Motifin güçlü-kuvvetli, vahşi hayvanların postlarındaki lekelerden yola çıkılarak çizildiği belirtilir.⁸³ Kanıt olarak da *Şehnâme* (Şâhnâme)⁸⁴ ve *Hünernâme*⁸⁵ gibi

⁷⁶ İnci A. Birol –Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 169.

⁷⁷ Bkz. Doğanay, Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 193-218.

⁷⁸ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 115.

⁷⁹ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 115-117.

⁸⁰ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 118.

⁸¹ Nevber Gürsu, *a.g.e.*, s. 38; Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 38.

⁸² Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 125; Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 84; Şerare Yetkin, *a.g.e.*, s. 108; Nevber Gürsu, *a.g.e.*, s. 38; Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 131; Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 194

⁸³ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 194; Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 83.

⁸⁴ Firdevsi’nin 980 (990?) yılında yazmaya başladığı ve içerisinde destansı öykülerin yer aldığı İran’ın dünyaca ünlü edebi eseridir. Bkz. Mehmet Kanar, “Şâhnâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 38, Ankara 2010, 289-290.

tarihi metin ve minyatürleri sunarlar.⁸⁶ *Şehnâme*'nin iki önemli kahramanı Rüstem ve Gayumars'ın⁸⁷ hayvan postları içinde tasvir edilmeleri post-güç ilişkisi içerisinde ele alınır: “*Şehname'deki kimi öyküler, özellikle kaplan ve pars olmak üzere hayvan postlarının giysi olarak kullanılmaya başlanması ya da bu postların zırh olarak kullanıldığına dair bilgiler anlatmaktadır.*”⁸⁸ *Şehnâme*'lerdeki Rüstem tasvirlerinde çoğunlukla, miğferinin üstüne, pars kafasının derisi, kaftanlarda ise kaplan postu kullanılmıştır (Resim 7, 8).⁸⁹ 1518 yılında İran'ın Şiraz şehrinde yazılmış *Şehnâme* nüshasında, hükümdar Gayumars'ın kaplan postu üzerine otururken, kendisi ve çevresindekiler kaplan postundan yapılmış giysiler içerisinde tasvir edilmiştir (Resim 9).⁹⁰ İran'ın edebi eserlerine ek olarak Osmanlı metinleri de post-güç ilişkisine kanıt olarak sunulur. Tahsin Öz, *Hünernâme*'nin I. cildindeki “*Her kim okla kaplanı delse bileğine kaplanın kuyruğunu kor, yahut derisinden külâh ve kaftan yapardı. Her kim bir atımda okla üç kuş vursa başına sorkuç takardı.*” ifadesini kanıt olarak sunar.⁹¹ Öz'e göre, Nigârî'nin II. Selim ok atarken gösteren minyatürde, karşısında hedefi tutan doğancıbaşının başında pars postundan sorguçlu külâh ve aynı posttan yaka taşıması, *Hünernâme*'nin sözü geçen metnini hatırlatır.⁹² Şebnem Akalın Osmanlı minyatürlerindeki örnekleri *Şehnâme* ile karşılaştırarak verir: “*Aynı anlamı çağrıştıran örneklerinin [1518 tarihli Şehnâme'deki Gayumars minyatürü kastediliyor. Bkz. Resim 9] Osmanlı minyatürlerinde de görülmesi, hayvan postlarının hükümdarlık – kudret sembolü olarak anlamını hiç yitirmediyi ortaya koymaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan Süleymannâme'de, Nahcivan seferinin arifesinde (1553) I. Süleyman (Kanuni Sultan Süleyman)'ın elinde istik yakut kâse Cemşid ile betimlendiği sahnede Osmanlı'nın gücü ve*

⁸⁵ Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan padişahların hünerlerinin anlatılması planlanan eserin yalnız I. Süleyman (Kanuni Sultan Süleyman)'a kadar olan kısmı yazılabilmektedir. Bkz. Zeynep Tarım Ertuğ, “Hünernâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 18, Ankara 1998, s. 484-485.

⁸⁶ Bu konuya istinaden birkaç örnek vermek yerinde olacaktır.

⁸⁷ Gayumars, Firdevsi'nin yazmış olduğu *Şehnâme*'de büyük bir kahraman olarak tasvir edilir.

Şehnâme öyküsüne göre insanların ilk efsanevi kralıdır. Bkz. Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani'nin Kökeni...”, s. 132.

⁸⁸ Akalın Eryavuz, Şebnem, 2004, s. 133.

⁸⁹ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 198.

⁹⁰ Bu minyatür, Gayumars'ı kaplan postu üzerine otururken, kendisi ve çevresinde yer alan figürleri ise kaplan postundan yapılmış giysiler içerisinde gösterir.

⁹¹ *Hünernâme* Cilt 1 No. 1523 Topkapı Sarayı Müzesi'den naklen: Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 86.

Osman Gazi'den III. Murad'a kadar olan padişahların hünerlerinin anlatılması planlanan eserin yalnız I. Süleyman'a kadar olan kısmı yazılabilmektedir. Bkz. Zeynep Tarım Ertuğ, *a.g.m.*, s. 484-485.

⁹² *Hünernâme* Cilt 1 No. 1523 Topkapı Sarayı Müzesi'den naklen: Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 89.

*Safevilere karşı kazanılan zafer sembolize edilmiştir. Aynı zamanda altın tahtın üzerindeki çintemani desenli minderler [İran'dan beri] hükümdarın post üzerine oturması geleneğinin hiç değişmediğini gösterir.”*⁹³ Kaplan postu üzerinde namaz kılmanın sultana mahsus bir imtiyaz olduğu,⁹⁴ vezirlik verilen kişilere Enderun hazinesinden gönderilen vezirlik takımları arasında iki kaplan postunun da bulunmasının adet edinildiği önemli bir ayrıntı olarak kimi kaynaklarda belirtir.⁹⁵ Bazı araştırmacılar, vali vb. kişiler önemli bir makama atandığında, tayin edildiğinde padişahı temsil ettiği varsayılan üç benekli kaftan giydiklerini belirtir.⁹⁶ Bu da bir nevi ‘iktidar’ sembolü olarak düşünülebilir.

Akalın da motifin kökeni hayvan postları bağlamakta; ama aynı zamanda konuya daha temkinli yaklaşarak Budist felsefedeki çintemani motifin de etkili olabileceğini söyler: “*İran’da Moğol egemenliği sırasında üç beneğin Budist ikonografisi içindeki anlamında [lotus üzerinde ve alevler içerisinde çintemani tasviri] da kullanıldığı bilinmektedir.”*⁹⁷ Okumura, eskiden kaplan ve benzeri hayvanlara güç ve yiğitlikle ilgili semboller yüklenmekte olduğunu, hükümdarın gücünü ve büyüklüğünü sembolize ettiğini yazar.⁹⁸ Kimi araştırmacılar tarafından kaplan ve pars postunun Orta Asya’da da ‘kudret’ anlamında kullanıldığı söylenerek motifin Orya Asya ile bağları özenle vurgulanır.⁹⁹

Doğanay, motifin kökeniyle ilgili Budizm ve hayvan postu tartışmalarına binaen şunları yazar: “*Türk bezeme sanatındaki manası, Budizm’in muhtemel mistik tesirinden ziyâde, alplik, kahramanlık, güç, kuvvet ve iktidar sembolü sayılan güçlü*

⁹³ Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 132.

⁹⁴ Oktay Aslanapa, *a.g.m.*, s. 34.

⁹⁵ Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 86.

⁹⁶ Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Aziz Doğanay ile 23.03.2012 tarihinde, Marmara Üniversitesi Türk İslam Sanatları Bölümü’nde yapılan mülakat notlarından.

⁹⁷ Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 131.

⁹⁸ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 13.

⁹⁹ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 13; Şebnem Akalın, “Lüster Tekniğinde Bir Selçuklu Çinisi Hakkında İkonografin Çalışma: Çintemani Desenli Kaftanlar”, *Palmet*, Sadberk Hanım Müzesi Yıllığı, S. 2, İstanbul 1998, s. 140.

ve çevik hayvanlara duyulan alâkaya dayanıyor olmalıdır.”¹⁰⁰ “...Zira Budizm’in temelinde mistisizm yatmaktadır; şâhî benek [üçlü benek] ve pelengî [dalgalı çizgiler] nakşının temelinde ise kahramanlık, alplik ve cengâverlik bulunmaktadır.”¹⁰¹

Doğanay, motifin Osmanlı’da güç, kuvvet ve iktidar alâmeti olarak kullanılmasına farklı bir bakış açısıyla yaklaşır: “Kuruluş devri Osmanlı sanatında ihmal edilmiş olan bu nakışların, yükseliş devrinde ve klasik devirde bu denli mûteber olması, Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye’nin gücünün büyümesiyle muvâzî bir durum teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Bu da mezkûr nakışların kahramanlık, güç, kuvvet ve iktidar alâmeti olduğu yolundaki fikri kuvvetlendirmektedir. Kaynaklarda bu nakşa şâhî benek denmesi de başka türlü izah edilemez. Şâhî benek ve pelengî nakşının, devletin gücünün zayıflamaya başlamasıyla, XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş azalarak, bir süre için dahi olsa, tarih sahnesinden çekilme yoluna gitmesi tesadüfî değildir.”¹⁰²

Kaplan ve pars postundan esinlenildiği ifade edilen çintemani motifinin, özellikle çini eserlerde, farklı üsluplarda kullanılması şöyle açıklanır: “... kumaş ve halı gibi doğrudan aynı kökene bağlanabilecek uygulama alanlarında hayvan postunun taşıdığı sembolik anlam değişime uğramadan yaşamış olsa bile, çok farklı sanat dallarında değişik motifler ve kompozisyonlarda yapıldığından, zaman içinde dekoratif bir öğeye dönüşmüş olabilir... Üç benek ve dalgalı çizgilerin sembolik anlamını yitirmese bile, zaman içinde değişime uğradığını düşünmek çok hatalı olmayacaktır.”¹⁰³ Okumura, konu hakkında şunları söyler: “Osmanlı sanatında Çintamani motifinin çok yaygınlaşması sonucunda, artık taşıdığı sembolik anlamı yitirip, bir desen olarak kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir. Sonuç olarak, Çintamani motifinin başlangıçta Budist felsefeden kaynaklandığını, daha sonraları Türkler’in yaşam koşulları içerisinde bir güç sembolü olan hayvan postuyla karışmış

¹⁰⁰ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 217.

¹⁰¹ Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 206.

¹⁰² Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 217.

¹⁰³ Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 136.

*olduğunu düşünmek mümkündür. Güç sembolü olan bu motifin, zaman içerisinde anlamını yitirerek, süsleyici bir desene dönüştüğü ve günümüze kadar sevilerek kullanıldığı sonucuna varaktayız.”*¹⁰⁴ Bazı kaynaklarda da ifade edildiği gibi,¹⁰⁵ burada da, motifin Budizm’deki anlamını yitirerek Osmanlı sanatında kullanılmış olabileceğini ifade edilir.

Paquin, konuya daha farklı yaklaşarak, hayvan postu ile Budist anlamın bir arada verildiği ve bunun giysiye fazladan tılsımlı verdiğini belirtir.¹⁰⁶

Bazı araştırmacılar motifin kökeni hakkında farklı referanslar verir. Aydın ve H. Örcün Barışta, motifin Orta Asya ile bağlarını Timur aracılığıyla kurarlar.¹⁰⁷ Barışta, Timurlu Devleti’nin bayrağında yer aldığını iddia ettiği ters çevrilmiş üçgen içerisindeki üç beneğin Ankara Savaşı ile Osmanlı sanatına girdiğini ileri sürer: *“Asya’dan Anadolu’ya Timur’un bayrağıyla yeniden ulaşan bu motif 15. yüzyılda yayılarak 19. yüzyıla kadar Anadolu ve çevresi Türk el sanatlarında... kullanılmıştır.”*¹⁰⁸ Aydın ise benzer bir görüşü şöyle dile getirir: *“Daha gerçekçi bir görüşe göre, Timur devri sikkelerinde ve eşyalarda kullanılan motif, Timur’un üç kıtadaki hükümranlığını temsil eder. Bir rivayete göre Timur, düşmanının kanını batırdığı üç parmağını Semerkant’ta bulunan bir caminin kapısına bastırarak bu deseni yaratmıştır. Timur’un dehşet ve şatafat dolu saltanatından geriye, yalnızca Çintamani motifi kalmıştır. ...Çintamani, 16. yüzyıl Osmanlı sultanları tarafından İmparatorluk amblemi olarak kullanılmıştır.”*¹⁰⁹ Patricia Baker, bir makalesinde, Osmanlı hanedanının Timur’un bahtını tersine çevirmek için Timur’un armasının ters çevrilerek kullanıldığını ifade eder.¹¹⁰ Paquin, 1402 yılındaki Ankara Savaşı yenilgisinden sonra, Osmanlılar yeniden güç kazanarak büyük bir imparatorluğa

¹⁰⁴ Sumiyo Okumura, *a.g.e.*, s. 38.

¹⁰⁵ Melek Celal, *a.g.e.*, s. 12-13; Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *a.g.e.*, s. 61; Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 286.

¹⁰⁶ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 118.

¹⁰⁷ H. Örcün Barışta, “Timur Beneği...”, s. 17-31; Öznur Aydın, *a.g.m.*, s. 373-379.

¹⁰⁸ H. Örcün Barışta, “Timur Beneği...”, s. 18.

¹⁰⁹ Öznur Aydın, *a.g.m.*, s. 374.

¹¹⁰ Patricia Baker, “Textile Patterns on Royal Ottoman Kaftans”, *Silks for the Sultans*, ed. Ahmet Ertuğ, Milan 1996, s. 41’den naklen: Şebnem Akalın Eryavuz, “Çintemani’nin Kökeni...”, s. 134.

dönüşürken, eski rakibi Timur'un sembolünü de yeniden yorumlayarak kullanmaya başladıklarını belirtir.¹¹¹

Motifin Timur kaynaklı olduğunu iddia eden araştırmacılar olduğu gibi, bu görüşe şiddetle karşı çıkan araştırmacılar da mevcuttur. Tahsin Öz, motifin kökenin hayvan postu olduğunu belirtmekle birlikte, Timur kökenli referansa şiddetle karşı çıkar: *“Avrupalı bilginler,... ilkinin yıldırım işareti, ikincisinin Timur arması olduğunu söylemektedirler. Birincisi hakkında memleketimizde de yıldırım şekli olabileceği kanaati varsa da, ikincisinin Timur arması olduğunu kabul etmek müşküldür. Çünkü Yıldırım Bayazıt ile Timur arasındaki acı harp felaketinden sonra bilhassa Osman oğullarının sözü geçen damgayı elbiselerinde, kitaplarında, binalarında, ve birçok yerlerde kullanmaları bir dakika için bile kabul edilemez. Kaldı ki Türk boyalarına ait amblemlerde de, bunun bir benzerini de göremiyoruz, ve bu süslemeye Timur zamanından evvel de, tesadüf ediyoruz.”*¹¹² Öz bu cümleler ile Timur ile Osman oğulları arasındaki “derin husumet” işaret edilmekte ve motifin eskiden beri Türkler tarafından kullanıldığı vurgulanmaktadır.

Benzer bir görüşü Robert Irwin dile getirir. Irwin, çintamaniye bakan bir Osmanlı Türkü'nün ne Rüstem'i, ne Timur'u, ne de Budist mücevherlerini aklına getireceğini ifade etmekte ve bazı dokumalar üzerinde görülen dalgalı çizgilere, Osmanlı Türkçesi'nde *pelengî* dendiğini belirtmektedir.¹¹³

Melek Celal, Türkiye'de çintemani konusunu ilk işleyen araştırmacılardan biri olarak konuya temkinli yaklaşmıştır: *“Bu remze (sembol) bizde Timurun damgası denirse de ifade ettiği hakikî mânâ meçhuldür.”*¹¹⁴

¹¹¹ Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 118.

¹¹² Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 85.

¹¹³ Robert Irwin, *Islamic Art*, Laurence King, London 1997, s. 235-236'ten naklen: Aziz Doğanay, “Türk Sanatında Pelengî...”, s. 204.

¹¹⁴ Melek Celal, *Türk...*, s. 12.

Patricia L. Baker, üç beneğin saray sanatçıları tarafından sıkça kullanılmasından yola çıkarak hanedan arması kabul edildiğini, Osmanlı sultanları tarafından kullanılan *savaşçı-hükümdar ve mutlak hakim* unvanları ile bağlantılı olduğu da öne sürer.¹¹⁵

Motifin hayvan postlarından referans alındığı ve bu sebeple güç-kudret anlamında kullanıldığını iddia eden kaynaklara değinmiştik. Ayrıca bunun yanında motife farklı ve ilginç anlamlar da yüklenildiği çeşitli kaynaklarda görülür: *güç, kuvvet ve saltanat sembolü*,¹¹⁶ *padişah ve şehzadelerin iç çamaşır ve kaftanlarında güç ve bereket simgesi*,¹¹⁷ *uğur ve kazaya belaya karşı koruyucu tılsım... Erkek iç donlarında görüleni zürriyete etkisi*,¹¹⁸ *insanüstü güçlerin tılsım niteliğinde*,¹¹⁹ *savaşçı-hükümdar ve mutlak hakim*,¹²⁰ *kazaya, kötülüğe karşı koruyucu, iyilik getiren, cinsel ve doğaüstü güçler üzerinde etkili bir tılsım*,¹²¹ *iç donlarında görülmesi..., bu tılsımlı motifin kudreti recûliye ve zürriyet üzerinde müessir*.¹²²

Doğanay, üçlü benek ve dalgalı çizgilerin¹²³ yer aldığı yastık ve minder üzerinde I. Süleyman'ın bağdaş kurarak oturduğu Süleymannâme minyatürü ve Topkapı Sarayı Müzesi 2/2879 numarada kayıtlı abanoz taht üzerinde yer alan benek desenlerini örnek göstererek, bu motiflerin üzerine oturulması sebebiyle üçlü beneklerin Uzak Doğu'daki kutsal anlamlar taşıyan çintamani (çintemani) ile hiçbir ilgisi olmadığını ve tılsımlı bir değer taşımadığını ifade eder.¹²⁴ Doğanay, Süleymannâme'nin I. Süleyman'ın üç benek ve kaplan postu motifli bir minder üzerine oturmuş biçimde tasvir edildiği minyatür ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer

¹¹⁵ Patricia L. Baker, *a.g.e.*, s. 88'den naklen: naklen: Şebnem Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni...", s. 135.

¹¹⁶ İnci A. Birol –Çiçek Derman, *a.g.e.*, s. 169.

¹¹⁷ Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 125.

¹¹⁸ Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 84.

¹¹⁹ H. Örcün Barışta, "Timur Beneği...", s. 18.

¹²⁰ Patricia L. Baker, *a.g.e.*, s. 88'den naklen: Şebnem Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni...", s. 135.

¹²¹ Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 287.

¹²² Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.*, s. 76.

¹²³ Aziz Doğanay "çintamani (çintemani)" demekten itinayla uzak durduğu için "üçlü benek" ve dalgalı çizgi" tanımlamalarını kullanmayı uygun gördüm.

¹²⁴ Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengi...", s. 199.

alan abanoz taht üzerinde yer alan benek desenlerine istinaden, motifin üzerine oturulduğunu ve böylece motifin kutsal sayılmadığını ifade etmektedir.¹²⁵

2.3. Osmanlı Arşiv Kaynaklarında Çintemani

Osmanlı arşiv belgelerinde çintemani desenli kumaşlardan, *benek*,¹²⁶ *benek-i Bursa*,¹²⁷ *Bursa beneki*,¹²⁸ *nakş-ı pelenk*,¹²⁹ *zerbaftı pelenk*,¹³⁰ *şahbenek*,¹³¹ *Şahi benek büzürk*¹³² gibi çeşitli adlandırmalarla sıkça bahsedilmektedir. *Peleng*, Farsça bir kelime olup, panter¹³³ ve kaplan¹³⁴ anlamına gelmektedir. Bursa’da üretilen kumaşların en önemli müşterisi saraydı.¹³⁵ II. Beyazıd döneminin in’âmât defterinde, *benek-i Bursa* adına sıkça rastlanılır.¹³⁶ Osmanlı kaynaklarında benekli kumaşların (üç benekliler de dahil) *Benek-i Bursa* veya *Bursa beneki* olarak tanımlanmasının nedeni Bursa’da üretilmiş olmalarıdır. Ve bu kumaşların üzerinde yer alan üç benek motifleri daha iridir.¹³⁷ Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde bulunan 1525 yılına ait defterde geçen şu tanımlamalar yer alır: “...*Bursa kadifesi üzerine zerbaftı pelenk, yeşil kemha üzerine siyah pelenk nakışlı*” *Pelenk* yani kaplan kelimesi, sarahaten *zerbafta* kelimesiyle de pars postu benzerlerinden bahsedilir.¹³⁸ Saray denetimine ilişkin, 1564 yılında İstanbul Kadısına gönderilen bir hükümde bazı kumaşlardan

¹²⁵ Gös. yer.

¹²⁶ Orhan Şaik Gökyay, “Bir Saltanat Düğünü”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 34.

¹²⁷ Mustafa Açıkgöz, *II. Bayezid Devri İn’âmât Defteri*, (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996, s. 2-109.

¹²⁸ Orhan Şaik Gökyay, *a.g.m.*, s. 36.

¹²⁹ Orhan Şaik Gökyay, *a.g.m.*, s. 35.

¹³⁰ Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 89.

¹³¹ İsmail Öztürk, *a.g.m.*, s. 79, 83.

¹³² Tahsin Öz, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, Cilt 1, Ekonomi Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1946, s. 44.

¹³³ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 6. Basım, Aydın Kitabevi, Ankara 1984, s. 1026.

¹³⁴ Ziya Şükün, *Farsça-Türkçe Lûgat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya*, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1984, s. 494; İbrahim Olgun – Cemşit Drahsan, *Farsça – Türkçe Sözlük*, Elhan Kitabevi, Ankara 1984, s. 71.

¹³⁵ İsmail Öztürk, *a.g.m.*, s. 79.

¹³⁶ Mustafa Açıkgöz, *a.g.e.*, s. 2-109.

¹³⁷ Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Aziz Doğanay ile 23.03.2012 tarihinde, Marmara Üniversitesi Türk İslam Sanatları Bölümü’nde yapılan mülakat notlarından.

¹³⁸ Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 2, s. 89.

şahbenek olarak bahsedilmiştir.¹³⁹ 1568 tarihli Karhane-i hassa defterinde çintemani desenli kumaşlar *Şahi benek büzürk*¹⁴⁰ olarak kaydedilmiştir. 1564 yılına ait Bursa mahkeme sicilinde ise *şahbenek* ve *zerbaft*, 1575 yılına ait başka bir Bursa mahkeme sicilinde ise *benek* kadife, tanımlamaları yer alır.¹⁴¹ Âli tarafından yazılmış olan, Câmîü'l-hubûr der Mecâlis-i Sûr adlı manzum eserde, 1582 yılında, III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed için yapılan sünnet anlatılır. Bu eserde, hediye olarak verilen *benek*, *nakş-ı pelenk*, *Bursa beneki* kumaşlardan bahsedilir.¹⁴²

2.3. Osmanlı Sanatında Çintemani ve Çintemaninin Kullanımı

Çintemani motifi Osmanlı sanatında, özellikle 16. yüzyılda, sıkça kullanılan bir süs ögesi olmuştur. Çintemaninin Osmanlı sanatında yaygın kullanım şekli, teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilen üç benekten ibarettir.¹⁴³ Bu kullanıma bağlı olarak benekler kimi zaman, kapalı hilal şekline dönüşür. Bazen de teğet kısımlar hilal şeklinde kopuk bırakılır. Diğer bir kullanım şekli, tek bir nokta veya bir noktanın içerisine yerleştirilen üç noktanın oluşturduğu kompozisyonudur. Bu kompozisyonda, içte yer alan daireler kademeli olarak küçülerek bir rengin açılan tonları veya farklı renkler ile renklendirilebilir.¹⁴⁴ Benek motifi ile dalgalı çizgiler yan yana ve birlikte kullanıldığı gibi birbirinden ayrı ve de bağımsız olarak da kullanılmıştır. Bu oluşturulan kompozisyonlar, kimi zaman kayan eksenler üzerinde dönüşümlü sıralanarak veya dalgalı çizgilerin üç beneği çevreleyerek baklava şeması oluşturur. Çoğu kez dalgalı çizgilerin yerini Çin bulutu ve rumi kıvrımları almış, çift sıra dalgalı çizgiler de tek başına kullanılmıştır.¹⁴⁵

¹³⁹ İsmail Öztürk, *a.g.m.*, s. 79.

¹⁴⁰ Tahsin Öz, *a.g.e.*, C. 1, s. 44.

¹⁴¹ İsmail Öztürk, *a.g.m.*, s. 83.

¹⁴² Orhan Şaik Gökyay, *a.g.m.*, s. 34, 35, 36.

¹⁴³ Günümüz görsel kültüründe yaygın bir biçimde kullanılan çintemani, Osmanlı sanatındaki örnekleri referans aldığı için, bu dönemde kullanılan kompozisyonlar üzerinde durmayı uygun gördüm.

¹⁴⁴ Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengi...", s. 194.

¹⁴⁵ Şebnem Akalın Eryavuz, s. 129.

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçukları döneminde çintemani motifi, basit üçlü benek kompozisyonu şeklinde çini ve seramiklerde kumaş deseni olarak kullanılmıştır (Resim 10, 11, 12, 13).¹⁴⁶ Osmanlı'da ise motifin zamanla daha komplike, daha zengin bir şekilde kullanıldığı görülür.

Osmanlı dönemi çini-seramik kullanım ürünlerinde çintemani, çoğunlukla küçük boyutlarda ve diğer motiflerle birlikte kullanılırken; cami, türbe, saray gibi anıtsal yapı duvarlarında kullanılan çinilerde yer alan motif, daha iri ve ana süs ögesi olarak kullanılıyordu. Bu anıtsal yapıların oranıyla [büyüklüğü] alakalı olmalıydı. Osmanlı dönemi tekstil sanatında kullanılan çintemani motifi, çini-seramiklerde kullanılan motife nazaran, daha komplike bir kompozisyona sahipti ve ana süs ögesi olarak kullanılıyordu. Motif, minyatür sanatında da kullanılmaktaydı. Minyatür sanatındaki motif, üçlü kompozisyon halinde, rafine ve minyatürün küçük olması sebebiyle küçük boyutlarda kullanılıyordu. Minyatürde yer alan tekstil ürünleri üzerinde, dekoratif amaçlı olarak yer almaktaydı.

¹⁴⁶ Şebnem Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni...", s. 131.

3. BÖLÜM: ANAHTAR KAVRAMLAR

Çintemani gibi Osmanlı temsilleri, günümüzde ‘bellek’ aracılığıyla ‘yeniden’ üretilmekte. Osmanlı temsillerinden biri olan çintemani motifinin günümüzde tekrar üretilmesini anlamamızı sağlayacak bazı anahtar kavramlar mevcut: ‘Bellek’, ‘yeniden üretim’, ‘oryantalizm’ ve ‘kitsch’. Bu kavramlar ile ilgili aşağıda yer alan bilgiler motifin bugünkü üretimleri hakkında önemli ipuçları veriyor.

3.1. Yeniden üretim

‘Yeniden üretim’, 19. yüzyıldan beri yaygın olan kopyalama kavramının muadili olarak karşımıza çıkıyor.¹⁴⁷ ‘Yeniden üretim’ kavramına ilk değinenlerden Herbert Read, kavramın oluşumu hakkında bazı ipuçları verir. Read, 1934 yılında yayınladığı *Sanat ve Endüstri* adlı eserinde şu ifadeleri kullanır: “Yüz yıl önce imalatçılar sanata ihtiyaçları olduğu için... Her cins ve her devirden sanatı alıp uyguladılar, stilleri karıştırıp devirleri bozdular, buna orijinallik dediler... sanatı mümkün olduğu kadar istismar ettiler.”¹⁴⁸

Kültür tarihçisi Raymond Williams’a göre ‘yeniden üretim’ iki farklı anlamda kullanılabilir: Birincisi, elektronik ve mekanik çoğaltma sürecine dayanan tektip – doğru kopya üretimi; ikincisi ise formların tipik özellikleriyle, değişim potansiyelini içinde taşıyan bireysel örnekler halinde sürdürüldüğü biyoloji üreme – genetik anlamda yeniden üretimdir.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Kenan Çağan, *Popüler Kültür*, Altınküre Yayınları, Ankara 2003, s. 159.

¹⁴⁸ Herbert Read, *Sanat ve Endüstri*, çev. Nigân Bayazıt, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1973, s. 20.

¹⁴⁹ Raymond Williams, *Kültür*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 201.

Düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin, sanat eserlerinin her zaman sonraki dönemlerde tekrardan üretildiğini ifade eder: Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar eserlerin yaygınlaşmasını sağlamak amacıyla ve üçüncü kişiler de kazanç için bu türden çalışmaları gerçekleştirmiştir; ama sanat yapıtının teknik imkânlarla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur.¹⁵⁰

Yeniden üretimdeki amaç pazar için meta üretmektir. Sanatın metalaşması, insanları sanat eserlerinin tüketicileri ya da müşterileri kılmayı amaçlar.¹⁵¹ Malcolm Barnard'a göre tüketici, toplumsal bir kimlik yaratmak, birden çok grubun üyesi olmak ve diğer toplumsal gruplara göre yerini tayin edebilmek için metaları kullanır.¹⁵² Pierre Bourdieu da benzer şeyleri ifade etmektedir. Bourdieu, *Distinction* (Ayrım) adlı çalışmasında, tüketimin toplumsal gruplar arasında farklılıkları yaratmanın bir yolu olduğunu söyler.¹⁵³ Günümüzde çintemani motifinin sıkça yer aldığı tarihsel/Osmanlı tasarımlar, çoğu zaman pahalı bir meta olarak tüketiciye sunulmakta. Metaya dönüşen motif, üst sınıfın geçmişle bağ kurmasını sağlarken aynı zamanda ait olduğu sınıftaki yerini belirlemede bir araç görevi görür.

Biricik/tek olma, sanat eserinin en önemli özelliklerinden biri olarak karşımızda durur. Fakat Osmanlı dönemi eserlerinde sıkça kullanılan çintemani motifi, ait olduğu dönemden soyutlanarak, bugüne ait bir nesneye dönüştürülmektedir. Walter Benjamin *Pasajlar* adlı eserinde, en dinamik düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan var olduğunu söyler: Sanat eserinin 'şimdi ve burada'lığı, başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat eserinin yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 52.

¹⁵¹ Kenan Çağan, *a.g.e.*, s. 160.

¹⁵² Malcolm Barnard, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ütopya Yayınları, Ankara 2010, s. 241.

¹⁵³ Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s. 241.

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *a.g.e.*, s. 53.

Benjamin'e göre, özgün eserin 'şimdi ve burada'lığı, o eserin hakikiliği kavramını oluşturur. Hakikilik, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır. Hakiki eser, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen 'yeniden üretim' karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen 'yeniden üretim' için durum böyle değildir. Bu iki nedene dayanmaktadır: Birincisi, teknik yolla 'yeniden üretim', elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. İkinci neden ise teknik yolla 'yeniden üretim', özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölemeyecek konumlara getirilebilir.¹⁵⁵

Sanatsal eser için 'aura' (hale) önemli bir ögedir. Yeni 'aura' üretmek zor olduğundan önceden var olan 'aura'nın değeri artar.¹⁵⁶ Ama şunu eklemek gerekir ki sanat eseri yeniden üretildiğinde, gücünü yitiren yapıta ait 'aura' olabilmektedir.¹⁵⁷ Kenan Çağan *Popüler Kültür* adlı çalışmasında, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sonucu sanat eserlerinin üretimi radikal bir değışime uğradığını, bunun da sanata ait 'aura'nın kaybolmasına ve sanat eserinin metaya dönüşmesine neden olduğunu belirtmektedir.¹⁵⁸ Eserin biricikliği ve kalıcılığını yansıtan 'aura'nın ortadan kalkması ve de yok olmasıyla beraber tüm nesnelerin tarihsiz birer ögeye dönüşmesi gibi başka bir tehlike ortaya çıkar; çünkü 'aura' sanat ürününün biricik ve tarihsel varoluşudur.¹⁵⁹ Kitle üretimin ve kopya edebilmeyi sağlayan farklı araçların icadı materyalin geniş çevrelere dağılımına neden olurken, sanat ürünün kalitesini ve bağımsız ürünler zinciri üzerine kurulan gelenek kavramını yok edilmesine de neden oldu; bu sebeple ki makine çağı, kültürün popülerleşmesini olanaklı kılarak aynı zamanda geleneği ve kültür kavramını yok etti.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Walter Benjamin, *a.g.e.*, s. 54.

¹⁵⁶ Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, çev. Elçin Gen, İstanbul 2009, s. 105.

¹⁵⁷ Walter Benjamin, *a.g.e.*, s. 55.

¹⁵⁸ Kenan Çağan, *a.g.e.*, s. 159.

¹⁵⁹ Kenan Çağan, *a.g.e.*, s. 166.

¹⁶⁰ C. W. E. Bigsby, "Popüler Kültür Politikaları", *Popüler Kültür ve İktidar*, der. Nazife Güngör, Vadi Yayınları, İstanbul 1999, s. 83.

Benjamin, ‘aura’ kavramının çağımızdaki çöküşünün nedenlerini, kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırma isteğinde ve ayrıca her olgununun ‘biriciklik’ niteliğini ‘yeniden üretim’ yoluyla aşmak eğiliminde bulmakta; ‘aura’ kavramını ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü olarak tanımlamaktadır.¹⁶¹

3.2. Bellek

‘Bellek’, çintemani motifinin günümüzde yeniden üretilmesini anlamamızı sağlayacak kavramlardan bir diğeridir. ‘Bellek’, motifin günümüzde yeniden üretim aracılığıyla neden/nasıl bir kültürel dolaşıma sokulduğunu çözümleyebilmemiz bakımında anahtar bir kavram olarak durmakta.

Antikiteden beri ‘bellek’ üzerine birçok metin ortaya kondu. Aristoteles *Parva Naturalia*’da yer alan *Bellek ve Anımsama Üzerine* adlı kısa risalesinde belleği, yalnızca geçmiş duyu imgelerinin zihinde tutulması olarak tanımlar.¹⁶² Sokrates *Phaidon* adlı eserinde belleği orijinalin kopyaları olarak atıfta bulunduğumuz iyi, güzel vb. bütün duyu algısı nesnelerini - ebediyen anımsama¹⁶³ olarak tanımlamakta.

20. yüzyıl ve sonrasında ‘bellek’ kavramı ile ilgili daha detaylı metinlere rastlıyoruz. ‘Bellek’ ile ilgili bu metinlerde belleği oluşturan parçalara ulaşabiliyoruz. Andreas Huyssen’e göre ‘bellek’ ve anımsama, gerçeğe ulaşmamızı sağlamaktan çok bir temsile dayanır. Her anımsama deneyimi, geçmişin kendisi değil, aslında şimdiki anı temsil eder. Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki ince bir çizgi, sınır

¹⁶¹ Kenan Çağan, *a.g.e.*, s. 165.

¹⁶² Jeffrey Andrew Barash, “Belleğin Kaynakları”, *Cogito*, S. 50, Bahar 2007, s. 15.

¹⁶³ Jeffrey Andrew Barash, *a.g.m.*, s. 14.

vardır: Bu çizgi, belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden veyahut başka bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder.¹⁶⁴

Andreas Huyssen, eskiye olan ilgi ve talep, onlara tarihsel bir ‘hale’ kazandırma isteğinin, modernleşmeye eleştiri, zaman ile bellek duygusu talep etme çabası ile yorumlanabileceğini ifade etmektedir.¹⁶⁵ ‘Bellek’, günümüzde gelenekten kopan, her anında tekrarlanabilir kılıp uzamsal ve zamansal farklılığı silip süpürdüğü bir zamanda tarihe ve belleğe dönüş bir tutunma çabası olarak yorumlanabilir.¹⁶⁶ Baskı ortam ve şartlarında hatırlama bir direniş biçimi olarak ortaya çıkabilmektedir.¹⁶⁷ Toplumsal alanda belleğe sarılmak, toplumsal tutarlılığın çözülmesine direnme amacını taşıyabilmektedir.¹⁶⁸

Fransız sosyolog Maurice Halbwachs ‘bellek’ kavramının yanı sıra toplumsal bellek ve kolektif bellek ile ilgili önemli metinler ortaya koymuştur. Halbwachs’a göre insan yalnızca alışveriş içerisinde olduğu ve ortak belleğin çerçevesi içerisinde yerleştirebildiği şeyleri hatırlar.¹⁶⁹

Halbwachs, toplumu ‘bellek’ ve hatırlamanın öznesi olarak kabul eder. Topluma ait bir ‘bellek’ olmadığını, ama toplumun kendini oluşturan bireylerin belleğini belirlediğini ifade eder.¹⁷⁰ Belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin koordine edilmesini ve içeriğin ne kadar süre muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler.¹⁷¹ ‘Bellek’, anımsama ve unutma diyalektiğine açık, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere

¹⁶⁴ Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 13.

¹⁶⁵ Andreas Huyssen, *a.g.e.*, s. 43.

¹⁶⁶ Andreas Huyssen, *a.g.e.*, s. 133-134.

¹⁶⁷ Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 75.

¹⁶⁸ Andreas Huyssen, *a.g.e.*, s. 134.

¹⁶⁹ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Farnkurt 1985 (Orijinal Fransızca metin: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.)’ten naklen: Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 41.

¹⁷⁰ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 40.

¹⁷¹ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 24.

elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir.¹⁷² Halbwachs’a göre, toplumsal bellek, geçmiş olduğu gibi korumaz, aksine her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurulur.¹⁷³ Toplumsal bellek yalnızca geçmiş kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder.¹⁷⁴ Geçmiş, ‘bellek’ aracılığıyla şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillendirirken şimdiki anı meşrulaştırır.¹⁷⁵

Topluma ait kültürel temsillerin hatırlanmasında kültürel bellek karşımıza çıkıyor. Kültürel bellek gündelik olmayan olayları hatırlama organı olmanın yanı sıra biçimsel ve törensel bir yapıya sahiptir.¹⁷⁶ Kültürel bellek, geçmişin belirli noktalarına yönelir. Toplumsal bellekte olduğu gibi kültürel bellekte de, geçmiş olduğu gibi kalmaz, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlere yoğunlaşır. Kültürel bellek için gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir.¹⁷⁷ Kültürel bellek efsane kurucu bir tarihe sahiptir, bugünü geçmişin ışığıyla aydınlatmak için anlatılan bir öyküdür. Tarih hatırlama yoluyla efsaneye dönüşür.¹⁷⁸ Pierre Nora’nın ifadesiyle, “bizim umutsuzca unutkan modern toplumlarımız” belleklerini yitirir ve yerine tarihyazımını yerleştirirler.¹⁷⁹

Her kişilik, her tarihi olay belleğe girişiyle birlikte bir ders, bir kavram bir sembol aktarır ve toplumu düşünceler sisteminin bir ögesi haline getirir;¹⁸⁰ kavramlar ve deneyimler arasındaki bu ilişki sonucunda Halbwachs’ın kavramsallaştırdığı ‘hatırlama figürleri’ ortaya çıkar.¹⁸¹ Halbwachs’a göre ‘hatırlama figürleri’, geçmiş yeniden üretirken aynı zamanda toplumun varoluş biçimini, özelliklerini de tarif

¹⁷² Pierre Nora, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmed E. Özcan, Dost Yayınevi, Ankara 2006, s. 19.

¹⁷³ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis...*, s. 390’dan naklen: Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 44.

¹⁷⁴ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 46.

¹⁷⁵ Esra Özyürek, “Giriş”, *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası*, der. Esra Özyürek, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 8.

¹⁷⁶ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 61-62.

¹⁷⁷ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 55.

¹⁷⁸ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 56.

¹⁷⁹ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations*, özel sayı: “Memory & Counter-Memory”, no. 26, 1989, s. 7-25’ten naklen: Uğur Tanyeli, “Önsöz”, Ali Cengizkan, *Modernin Saati*, Mimarlar Derneği Yayını, Ankara 2002, s.7.

¹⁸⁰ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis...*,’ten naklen: Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 42.

¹⁸¹ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 42.

eder.¹⁸² İstanbul'un Fethi kutlamaları, mehter, çintemani motifi gibi Osmanlı temsilleri, 'hatırlama figürleri' işlevine sahiptir. Hatırlamayı amaçlayan canlandırma biçimleri genellikle bir bayram karakterini içerir.¹⁸³ Grup, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur. Toplumsal kimlikler gündelik hayatın ötesinde bir törenselliğe sahiptir.¹⁸⁴ Geçmiş imge biçiminde anmak için şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerektiğini ifade eder.¹⁸⁵

Fransız tarihçi Pierre Nora'nın Fransız ulusal tarihi üzerine toplam yedi ciltlik önemli dev yapıtı¹⁸⁶ için yazdığı giriş metni *Entre mémoire et histoire: Les lieux de mémoire* (Bellek ile Tarih Arasında: Anısal Mekânlar), belleği bir tarihyazımı sorunsalı olarak tekrardan gündeme getirdi ve yeniden keşfedilmesini sağladı.¹⁸⁷ Bu eserde 'bellek mekânı' önemli bir kavram olarak yer edinmekte. Nora, 'bellek mekânı' kavramını şöyle ifade eder: "*İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak bellek malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim.*"¹⁸⁸ 'Bellek mekânları', bir belleği sürdüren, taşıyan, kolektif mirasın tüm maddi ve sembolik temsilleridir. Pierre Nora'ya göre 'bellek mekânı'nın esas varlık sebebi nesnelerin durumunu belirlemek, zamanı durdurmak, unutma eylemini engellemektir.¹⁸⁹ 'Bellek mekânı' geçmişle şimdiki zaman arasındaki bağın koparılması sonucunda ortaya çıkan bir kavramdır.

'Bellek mekânları' kendiliğinden belleğin olmadığı düşüncesinden doğarlar; arşivleri kurmanın gerektiği, yıldönümlerini devam ettirmenin, ayinleri

¹⁸² Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Farnkurt, 1985, s. 209 (Orijinal Fransızca metin: *La mémoire collective*, Paris, 1950.)'tan naklen: Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 43-44.

¹⁸³ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 56.

¹⁸⁴ Gös. yer.

¹⁸⁵ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara 2007, s. 62.

¹⁸⁶ Pierre Nora'nın editörlüğünü de yaptığı ve *Les lieux de mémoire* üst başlığını taşıyan bu kitaplar şunlar: *La République* (Cumhuriyet/tek cilt); *La Nation* (Ulus/3 cilt) ve *Les France* (Fransalar/ 3 cilt). Nora'nın yedi ciltlik bu çalışması Türkçe'ye tek bir kitap halinde yayınlandı. Aktaran: Alev Erkmen, *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arşiv, Jübile, Abide*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul 2010, s. 12.

¹⁸⁷ Alev Erkmen, *a.g.e.*, s. 12.

¹⁸⁸ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 171.

¹⁸⁹ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 32.

düzenlemenin, kasvetli cenaze söylevleri vermenin, belgeleri noterde onaylatmanın gerektiği duygusundan doğar ve yaşarlar.¹⁹⁰

‘Bellek mekânı’, iki tür gerçeklik düzeninin iç içeliğini varsayar: Mekana, zamana, dile, geleneğe kaydolmuş, bazen maddi, bazen daha az maddi, kavranabilir bir gerçeklik; diğeryse sadece simgesel, içerisinde tarih barındıran bir gerçeklik.¹⁹¹ Nora’ya göre, bugün bellek diye adlandırdığımız her şey artık belleğin dışındadır, bütün bunlar çoktan tarihin malı olmuştur.¹⁹² Tarih, hatırayı bayağılaştırırken, bellek hatırayı kutsallaştırır.¹⁹³

3.3. Kitsch

Osmanlı’ya ait sembollerin ve çintemani motifinin ‘yeniden üretim’ ve ‘bellek’ aracılığıyla üretimi ‘kitsch’ kavramını önümüze koyuyor. Çünkü bugün üretilen Osmanlı’ya ait süsleme öğeleri ve onun içerisinde yer alan çintemani motifli ürünleri, zaman zaman ‘kitsch’ olarak tanımlayabiliyoruz. ‘Kitsch’ ve ‘yeniden üretim’ kavramlarının birbirleriyle ilişkili kavramlar olduğunu söylemek mümkün. Üretilen nesne her iki kavramı da içerebilmekte ve iki kavram birbirlerine eklemlenebilmekte.

Bazı araştırmacılar ‘kitsch’ kelimesinin, Almanca “verkitschen” fiilinden türediğini ve bir şeyin yerine bir başkasını satmak, anlamına dayandığını ileri sürerken,¹⁹⁴ bir diğer araştırmacılar ise “sokaktan çöp toplamak” ve de “eskisinden

¹⁹⁰ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 23.

¹⁹¹ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 171.

¹⁹² Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 24.

¹⁹³ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 19.

¹⁹⁴ Enis Batur, “Kitsch: Zevksizlik Estetiği ve Gündelik Yasamın Eleştirisi”, *Arredamento Dekorasyon*, S. 21, 1990, s. 109.

yeni mobilya üretmek” anlamlarına gelen, Almanca “kitschen” fiilinden geldiğini ileri sürmekte.¹⁹⁵

Charles Baudelaire 19. yüzyılda ‘kitsch’ in muadili sayılabilecek *chic*¹⁹⁶ kavramını ortaya atar. Baudelaire’ye göre *chic* belleğin istismarıdır.¹⁹⁷ *Chic*, belleğin sömürülmesinden başka bir şey değildir.

‘Kitsch’ i sentetik bir sanat olarak tanımlamak mümkün.¹⁹⁸ Sanat eleştirmeni Clement Greenberg 1939 tarihli “Avangard ve Kitsch” adlı makalesinde, ‘kitsch’ i, ‘sentetik sanat’ olarak tarif eder.¹⁹⁹ Jean Baudrillard’e göre, ‘kitsch’ kültürel bir kategoridir ve ‘kitsch’ söylemdeki ‘klişe’ kavramının muadilidir.²⁰⁰ Baudrillard ürünlerin simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne, alegorik gönderme, obje düzeyinde endüstriyel çoğaltımını, bayağılaştırılmasını ‘kitsch’ olarak tanımlamaktadır.²⁰¹

Alman düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin’in *Pasajlar* (1927-1940) adlı eserinde ‘kitsch’ kavramını tamamen tüketime dönük sanat olarak niteler.²⁰² Greenberg de benzer şeyi vurgular. Greenberg’e göre ‘kitsch’, müşterilerin paralarını talep eder.²⁰³ ‘Kitsch’, hareket ve genişleme halindeki ayırt edici eşyanın mantığına göre tüketime ait olan dünyayı düzenler.²⁰⁴ ‘Kitsch’, kendisiyle alışverişe giren

¹⁹⁵ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 234’ten naklen: Murat Tansu Özısık, *Sanat ve Kitsch*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2008, s. 6.

¹⁹⁶ Hayal gücünü, yaratıcılığı dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya ‘eğreti’ iş niteliklerini ifade eder.

¹⁹⁷ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 161.

¹⁹⁸ Clement Greenberg, “Öncü ve Kiç”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, yay.haz. Mehmet Yılmaz, çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınları, Ankara 2004, s. 257.

¹⁹⁹ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 29.

²⁰⁰ Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev. Hazal Deliçaylı – Ferda Keskin, 2008, İstanbul, s. 136.

²⁰¹ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 136.

²⁰² Ali Artun, *a.g.e.*, s. 28.

²⁰³ Ali Artun, *a.g.e.*, s. 29.

²⁰⁴ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 137.

insanı, her karşılaşmada bir kez daha yeniden üreterek, bulunduğu yerin sınırlarına mahkûm eder.²⁰⁵ ‘Kitsch’ değeri taşıyan meta ürünlerde, Osmanlı motifleri ve onun arasında yer alan çintemani sıkça kullanılmakta.

Her taraftan ödünç alınmış ayırt edici göstergelerin obje düzeyinde endüstriyel çoğaltımı, bayağılaştırılmasından ve kullanıma hazır göstergelerin düzensiz bir artışından kaynaklanan ‘kitsch’in çoğaltımı, temellerini tüketim toplumunun sosyolojik gerçekliğinde bulur. Aksesuarlar, folklorik biblolar, anı eşyaları ‘kitsch’ olarak tanımlanabiliyor.²⁰⁶

‘Kitsch’ ilk olarak 18. Yüzyılın sonlarına doğru Batı Avrupa’da beliren önemli toplumsal, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle birlikte ortaya çıkmıştı. Geniş çaplı değişimler, eski normların yıkılması, sanat ve bireysel davranışlarda normların yıkılması zevksizliği ve ‘kitsch’i yaratmıştır.²⁰⁷ ‘Kitsch’ kavramının kökenini burjuva kültürünün, geçmişe ait mirası sorgulamaksızın “güzel” bulması ve bunu çoğaltmasında aramak da mümkün.²⁰⁸ Modern çağda, önce yeni zenginler ve sonra da küçük burjuvalar ve halkın belirli bir kesimi, eski aristokrasi kültürünün tüketim tarzını taklit etmeye başlamıştır. Bu taklit etme, güzelliğin tüketiminde de yaşanması sonucunda sanat bir statü göstergesi olarak algılanmaya başlamış ve estetik kavramıyla olan bağlarını gevşek tutmuştur.²⁰⁹ ‘Yeniden üretim’ kavramında olduğu gibi ‘kitsch’ de statü göstergesi, simge olarak kullanılabilir.

Geniş nüfus tabakaları, toplumsal hiyerarşi boyunca hareket eder, üst statüye göstergelerle gösterme mecburiyetinden oluşan kültürel talebe ulaşır. Toplumun tüm düzeylerinde, “sonradan gelen” kuşaklar kendi gösteriş eşyalarını talep eder. Bu talep ‘kitsch’de kendini bulur. Toplumsal yükselme, yer değiştirme olmadan kitsch olmaz: Sınırlı lüks nesneler kümesi ayırt edici nesne olarak ayrıcalıklı sınıfa yetebilmektedir.

²⁰⁵ Mehmet Ergüven, “Kartpostal ve Kitsch”, *Türkiye’de Sanat*, S. 27, 1997, s. 35.

²⁰⁶ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 136.

²⁰⁷ Uğur Tanyeli, “Aslolan ‘Kitsch’tir”, *Arredamento Dekorasyon*, S. 21, Aralık 1990, s. 105.

²⁰⁸ Ceyda Akas, “Besamel Soslu Portakallı Kitsch Tarifi”, *Sanat Dünyamız*, S. 86, 2003, s. 20.

²⁰⁹ Matei Calinescu, *a.g.e.*, s. 227’den naklen: Murat Tansu Özısık, *a.g.e.*, s. 16.

Kitsch kıymetli, nadir, benzersiz olan nesneye yeniden değer kazandırabiliyor.²¹⁰ Kitsch'e atfedilen toplumsal sınıf özlemini, öngörüsünü, üst sınıfın kültürüne, biçimlerine, geleneklerine ve göstergelerine sihirli katılımı ifade eden işleve derinden bağlı olabilmekte.²¹¹

Aristokratik/soylu döneme ait bir nesnenin, aynı soyluluğu temsil edebileceği düşüncesiyle, uyumsuz bir bağlamda kullanılması ya da yer alması, 'kitsch' etkisi yaratabilir. Buna göre, kendisi kitsch olmadığı halde, içinde yer aldığı bağlamla olan çelişkisi nesnenin 'kitsch'e dönüşmesine neden olabilir.²¹² Theodor W. Adorno da benzer şeyleri kaydeder. Adorno *Estetik Teorisi* adlı eserinde, sanat eserinin 'kitsch'e dönüşebileceğini belirtir.²¹³

'Kitsch', "karşı-estetik" ya da "karşı sanat" olarak da tanımlayabilir.²¹⁴ Sanat ile 'kitsch' birlikte artı ve eksi kutuplar olarak yaratma alanının iki ucunu oluştururken, sanat ve karşı-sanat ('kitsch') biçimindeki bu kutuplaşmada uçlar birbirinin varlık nedenidir. Biri olmazsa diğerrinin de var olma imkânı kalkar. Bu etkileşim süreci içerisinde 'kitsch' sürekli olarak gerçek sanat alanından beslenmektedir.²¹⁵

'Kitsch' izleyicisi, çoğu zaman, gerçek bir sanat eserinin karşısında olduğundan asla kuşku duymaz. Bu inancın şaşırtıcı ölçüde saf ve masum olduğunu söylemek mümkün. Sanat eseri kendine gönderme yaparken, kitsch gerçek ve yalan arasında ikiye bölünmüştür. Kitsch, malzeme estetiği bağlamında kendine gönderme yapmaksızın, sorgulamadan doğrudan temsil ettiği şeyin yerine geçip, ona inanmayı şart koşar.²¹⁶

²¹⁰ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 136-137.

²¹¹ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 138.

²¹² Matei Calinescu, *a.g.e.*, 1987, s. 236'dan naklen: Murat Tansu Özısık, *a.g.e.*, s. 37.

²¹³ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 7: Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970'ten naklen: Hasan Ünal Nalbantoğlu, "Alem Kitsch Olmuş, Biz N'apalım: Adorno, Kültür, Sanat", *Toplum ve Bilim*, S. 110, 2007, s. 83.

²¹⁴ Uğur Tanyeli, *a.g.m.*, s. 105.

²¹⁵ Uğur Tanyeli, *a.g.m.*, s. 104.

²¹⁶ Mehmet Ergüven, *a.g.m.*, s. 34.

Greenberg ‘kitsch’in, gerçek, incelikli kültürel değerlere duyarsız; ama yine de ancak bir tür kültürün sağlayabileceği bir dönüşümün açlığını çeken yığınlara dönük bir etkinlik olduğunu vurgular. Ona göre ‘kitsch’in olmazsa olmaz koşulu, tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültürel geleneğin hemen el altında bulunmasıdır.²¹⁷ Bir diğer argümana göre eklentiye dönüşmüş biçim ile varlığını sürdüren içerik, ‘kitsch’in önkoşuludur.²¹⁸

Jean Baudrillard ürünlerin simülasyon, kopya, sahte, basmakalıp nesne, alegorik gönderme, obje düzeyinde endüstriyel çoğaltımını, bayağılaştırılmasını kitsch olarak tanımlarken aynı zamanda sanat eserlerinin bir meta olarak çoğaltılmasının, onun yüzyıllar boyunca benzersiz nesne olarak hapsedildiği yalnızlıktan kurtardığını söyler.²¹⁹ Böylece sanat herkese ulaşmış olur. Ona göre, yapıtları seri üretimle çoğaltmak, asıl esere, ‘bayağılaşma’ veya ‘nitelik kaybı’ katmaz; meydana gelenin, nesne dizileri olarak çoğaltılmış sanat yapıtlarının gerçekte bir çift çorabın ve bahçe koltuğunun [çorap ve koltuk üzerindeki sanat eserlerinin taş baskılarını kastediyor] türdeşi haline gelmesi ve anlamlarını bu bir tür çift çorap ve bahçe koltuğuna göre kazanması olduğunu söyler.²²⁰

Kitsch, türetilmiş ve yoksul değerlere sahip olması nedeniyle, sınırsız sayıda üretilmesine olanak sağlar. Kitsch güzelliğin ve orijinalliğin karşısına, simülasyon estetiğini koyar: Kitsch, nesneleri olduğundan daha küçük veya daha büyük olarak yeniden üretir, uyumsuz tarzda biçim ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrar eder.²²¹

Yapım aşamasında seçilen malzemeler genellikle kendi görüntüsüyle çelişir.²²² Malzeme asla olduğu gibi kabul edilmez.²²³ Kitsch nesneler, ya çok

²¹⁷ Clement Greenberg, *a.g.m.*, s. 252.

²¹⁸ Mehmet Ergüven, *a.g.m.*, s. 34.

²¹⁹ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 130.

²²⁰ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 132.

²²¹ Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s. 138.

²²² Ceyda Akaş, *a.g.m.*, s. 21.

²²³ Enis Batur, *a.g.m.*, s. 109.

minyatürleştirilirler ya da gerçek hayattakinden daha büyük olurlar.²²⁴ Günümüzde meta olarak üretilen çintemani, olduğundan daha farklı boyutlarda tüketiciye sunulur.

‘Kitsch’ her zaman “estetik açıdan başarısız” demek değildir.²²⁵ ‘Kitsch’ olarak tanımlanan bir eser sanatsal açıdan bir değer taşıyabilir. Bu argümanın özellikle üst sınıf için üretilen tarihsel dekorlu ürünler için geçerli olduğunu söylenebilir.

3.4. Oryantalizm

“Esrar/Tevekkül! /Kısmet! /Kafes, han, kervan, şadırvan! /Gümüş tepsilerde rakseten sultan!/Mihrace, padişah, bin bir yaşında bir şah./Minarelerde sallanıyor sedef nalınlar, burunları kınalı kadınlar ayaklarıyla gergef dokuyor./Rüzgarlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyor!/ İşte Frenk şairinin gördüğü şark!/İşte dakikada 1.000.000 basılan kitapların şarkı!/Lakin ne dün ne bugün ne yarın böyle bir şark yoktu, olmayacak!”²²⁶

Günümüzde üretilen Osmanlı temsillerini, özellikle de çintemaniyi, ‘oryantalizm’ kavramı olmadan değerlendiremeyiz. Orientalism (Oryantalizm), Edward Said öncesinde de kullanılan bir kavram olmasına karşın Said’in *Orientalism*²²⁷ adlı eseriyle kavram yeniden keşfedildi. Eserin temel amacı, Batı dünyasının Doğu’ya nasıl baktığını, onu nasıl algıladığını ve yorumlayıp tekrardan “dolaşıma soktuğunu” incelemektedir.²²⁸ Said bu öncü çalışmasında, son iki yüzyıl boyunca geliştiği şekliyle, Doğu (özellikle İslami Doğu) üzerine olan Batı söylemini inceledi. *Orientalism* adlı eserinin temel fikri, Batı ile Doğu arasında Yunan çağına kadar uzanan bir ilişkiler ağı olduğudur. Bu ilişkide, Batı Doğu’ya yukarıdan bakan ve

²²⁴ Ceyda Akaş, *a.g.m.*, s. 21.

²²⁵ Uğur Tanyeli, *a.g.m.*, s. 104.

²²⁶ Nazım Hikmet, *835 Satır*, Adam Yayınları, İstanbul 1988, s. 18.

²²⁷ Edward Said, *Orientalism*, Pantheon, New York 1978. Eserin Türkçe çevirisi için bkz. Edward Said, *Oryantalizm*, Pınar Yayınları, İstanbul 1982.

²²⁸ B. Babür Turna, “Şarkiyatçılık Anlamak: Edward Said’in Şarkiyatçılık’ı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı*, C. 1, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, s. 220.

saldırgan bir tutum içerisinde olmuştur.²²⁹ Said ‘oryantalizm’i, bilimsel, yazınsal ve diplomatik metinler inceleyerek Batı’nın Doğu’yu merkezci bir bakış açısından algılaması olarak tarif etmiştir. Said’e göre Doğu, Batı’nın üretmiş olduğu metinler arası fikirler aracılığıyla oluşturulmuştur.²³⁰ Bilgi, iktidar ve hegemonya arasındaki ilişkiler açısından hareketle, ‘oryantalizm’i bir hegemonya ögesi olarak tanımlamıştır.

Said’e göre ‘oryantalizm’, üç ana bölüme ayrılabilir: İlk olarak tarih, filoloji, antropoloji disiplinleriyle iç içe olan ve “açık oryantalizm” olarak adlandırılan tip. Batı-Doğu arasında yapılan epistemolojik ve ontolojik ayrımlara dayanan ve “gizil oryantalizm” olarak adlandırılan ikinci tip. Üçüncü olarak da Doğu ile ilgilenme, içli dışlı olma biçimine dayanan “modern oryantalizm”.²³¹ Bu üç tipi birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Üç tip de birbirlerine bağlı olup, birbirleriyle örtüşür. Doğu imgelemi kendini yeniden üretir ve besler. Başka bir deyişle Doğu, metinler aracılığıyla algılanır, tasavvur edilir. Said, Batı’nın Doğu dünyasına atfettiği bilginin gerçek, algılanabilir, Doğu üzerinden değil, metinler arası fikirler aracılığıyla oluşturulduğunu varsayar.²³²

Egemen kültür oryantalizmi yüksek kültür kavramları içerisinde ele alırken, eleştirel okuması içerisinde oryantalizm “emperyalizmin ideolojisi” olarak tarif edilmiştir. Böyle bir yaklaşım tarzı ‘oryantalizm’i, Batı’nın ideolojik kavramlar, simgeler ve stereotipler vasıtasıyla Doğu’nun sahip olduğu gerçekliği çarpıtması olarak tanımlar.²³³ ‘Oryantalizm’in “işlediği” bilgi, öncelikle Doğu’nun kendi hakkında bilgi üretmekten yoksun olduğudur.²³⁴

²²⁹ Zülküf Aydın, “Edward Said’in Oryantalizmi Üzerine”, *Toplum ve Bilim*, S. 50, 1990, s. 127.

²³⁰ Edward Said, *a.g.e.*, s. 166.

²³¹ Aslı Çırakman, “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi”, *Doğu Batı*, C. 1, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, s. 191.

²³² Aslı Çırakman, *a.g.m.*, s. 192.

²³³ Mahmut Muthan, “Oryantalizm/Şarkiyatçılık”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt 3 (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt editörü Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 190.

²³⁴ Mahmut Muthan, *a.g.m.*, s. 191.

‘Oryantalizm’ kavramı, doğru bilgiler de içerebilir; çünkü “başkalarını” bilme ve yönetme kavramı haline getirilen oryantalizm gibi söylemlerin asıl önemli işlevi, ekonomik, siyasal ve kültürel bir birlik olarak Batı’yı hâkim bir “evrensel norm ve merkez” olarak inşa etmeleridir.²³⁵

Doğu’ya ait temsillerin nesneleştirilmesi, katlanarak büyütülen bilgi aracılığıyla ‘Şarklılaştırılması’, tek tip haline getirilmesi, oryantalizmin temel düşüncesini oluşturur. Bir taraftan basmamalaştırılan bir taraftan da nesneleştirilen Doğu, kendi ait olduğu gerçeklik zemininden kopararak “temsili” bir kimliğe büründürülür.²³⁶ Doğu ve ‘oryantalizm’ üzerinden verilen bu argümanı, çintemani gibi günümüzde üretilen Osmanlı temsilleri için de geçerli. Lakin oryantalizm denen olgu genel anlamıyla Batı’nın tekelindeyken, şimdi Doğu tarafından da üretilen bir diyaloga dönüştü.²³⁷ Türkiye kendine ait oryantalist diyalogunu yarattı. Bu diyalog içerisinde kendine ait temsilleri keşfederken, kendi muhayyel oryantalist kurgusunu inşa etti. Bu oryantalist kurgu, Osmanlı temsilleri içerisinde yer alan çintemani motifini de kullanmakta. Günümüzde pazar için tarihsel temalı meta ürünler, oryantalist kurgudan yararlanıyor.

Oryantalist kurgu, oryantalizmin turistik versiyonunda sıkça kullanılmaya başlandı. Oryantalizmin turistik versiyonu sıradan turistlerin beklentilerini teşkil eden ve dıştan gelen bir taleptir. Oryantalizmin turistik versiyonu, Batı’da en baskın olan ve Doğu’da egzotik bir “ötekilik” arayan oryantalizmin şeklini benimser ve onu bir araç olarak kullanır. Bu oryantalizasyon sürecinin yerel düzeydeki etkisi çeşitli alanlarda hissedilir. Son zamanlarda Türkiye’yi ziyaret eden Batılı turistleri hedef alan temsilleri tekrar dirildiği görülür.²³⁸

²³⁵ Fuat Keyman, Mahmut Muthan, Melda Yeğenoğlu, “Giriş: Dünya Nasıl ‘Dünya’ Oldu?”, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, derleyenler Fuat Keyman, Mahmut Muthan, Melda Yeğenoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 1996, s. 9-10.

²³⁶ B. Babür Turna, *a.g.m.*, s. 224-225.

²³⁷ Ece Zerman – Fatih Tatari, Doğuyu Tüketmek Sergisi Üzerine Edhem Eldem ile Söyleşi: “Oryantalizmin Masum Bir Tarafı Var”, *Toplumsal Tarih*, S. 168, Aralık 2007, s. 21.

²³⁸ Edhem Eldem, *Doğu’yu Tüketmek* [Eser, 15 Kasım 2007-2 Mart 2008 tarihleri arasında aynı isimli sergi dolayısıyla hazırlanmıştır.], Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2007, s. 225.

4. BÖLÜM: 1980'LERDEN SONRA TÜRK GÖRSEL KÜLTÜRÜ'NDE ÇİNTEMANİ

4.1. Çini/Seramik/Cam

Duvar Tabağı: Özellikle 1980'lerin sonlarına doğru modern tasarım evlerde hat, alem, ferman, halı, bakır güğüm gibi Osmanlı ve geleneğe ait eşyaların dekoratif öğeler olarak kullanıldığı görülür.²³⁹ Bu modanın 80 öncesinde kullanılıp kullanılmadığını belirlemek zor. Bu dekoratif öğeler arasında kimi zaman çini tabaklar da yer alıyor. Resim 151'de, 1991 öncesinde dizayn edilmiş evin bir köşesi yer almakta. Osmanlı dönemine ait özgün (veya taklit) eşyalar ve Arma-i Osmanî'nin hemen yanında çintemani motifli çini tabak yer alıyor. Bu çini tabak modern bir yoruma benzemekle birlikte, Osmanlı dönemine de ait olabilir. Orijinal olsa bile, çintemani motifli çini tabağın ait olduğu alandan koparılarak bugüne ait bir metaya dönüşmesi ve bir teşhir unsuru olarak kullanılması önemli bir veri.

Çintemani Sergisi (Havada, karada, denizde), Çanakkale 2009: 2009 yılında organizasyonunu Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğr. Üyesi Yrd. Doç. Latife Aktan'ın yaptığı ve ÇOMÜ GSF El Sanatları Bölümü öğrencileri, hocaları ve mezunlarının katılımlarıyla gerçekleşen "Çintemani Sergisi" (Resim 152-155), klasiklerden esinlenerek oluşturulan özgün tasarımlar ve günümüz yorumlarından oluşuyor.²⁴⁰ Çintemani motifini oluşturan üç benek ile Çanakkale kent tarihi içerisinde yer alan kültürel değerler arasında bağ kurulmaya çalışılmış. Sergi bu üçleme mantığına dayanarak -üçlü bir tema içerisinde- 'denizde', 'havada'

²³⁹ *Arredamento Dekorasyon, Antik & Dekor* gibi dergilerin eski sayılarını tararken böyle bir tasarımın var olduğunu gördüm.

²⁴⁰ "'Çintemani' – Çini Sergisi", Çanakkale İçinde, <http://www.canakkaleicinde.com/cintemani-cini-sergisi.html>, (08.06.2009).

ve ‘karada’ olmak üzere üç farklı mekânda düzenlenmiştir. Burada sergi ile ilgili ilginç bir anekdot vermek gerekiyor. ‘Deniz’ temasında yer alan sergi bölümü gemide düzenlenirken (Resim 154), ‘hava’ temasında yer alan sergi karada düzenlenmiş ama eserler tavana [hava] yerleştirilmiştir. Ziyaretçiler, başlarını tavana dikerek eserleri incelemiştir (Resim 155).

Sergi ile ilgili haberde sergiden şu şekilde bahsediliyor: “Üç benekten oluşan çintemani; gören göz ve düşünen kozmik şuuru ifade eder. Türk Sanatlarının genelinde kullanılan motifin üçlemesi Çanakkale’inde üçlemeleri ile birleşip bu şehirde böyle bir sergi açma nedenimiz olmuştur. Sayın Şahabettin Kalfa’nın birikimlerinden yararlandığımız bilgiler ışığında (Üç kardeşin kurduğu beldeler Kazdağı=İDA adının oluşumu İllios (Troia’yı), Dardanos (Dardanos’u) ve Aios (Abydos’u) kurmuştur. Kardeşlerin başharfleridir. Tarihe mal olan Altın elma yarışmasının üç güzeli Afrodite Athena ve Hera gibi Çanakkale’ye ait başka bir üçlemedir.) açıklamaları bizlerin Çanakkale’de böyle bir sergi açmakla ne kadar doğru bir adım attığımızın tarihi desteği olarak düşünmekteyiz. Kilitbahir Kalesi üç yapraklı yonca formundadır. Mimariye form olarak da yansıyan üçlemenin günümüz Çanakkale versiyonu bizler tarafından sizlere çini eserlerimizle sergi olarak yansıyacaktır. Sergimiz bir başka üçleme ile sanatseverlerle buluşmayı hedeflemektedir. Karada, denizde ve havada sergilerimiz farklı mekanlardan sizlere ulaştırılacaktır. Günümüz oluşumunu bizler bu şekilde dile getiriyoruz. Ve bunun gibi bir çok üçleme Çanakkale’nin tarihinde yer almaktadır... Karada, Gökçeada Halk Eğitim Merkezi... Denizde, Gökçeada I gemisinde... Havada, Çanakkale Belediyesi Sosyal Tesisi’nde...”²⁴¹

‘Çintemani Kaftan’ Vazo, İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı”, Paşabahçe: 2010 yılında Paşabahçe tarafından üretilen ‘İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı’ adlı seri ‘Tarih-Kültür Cam

²⁴¹ "ÇİNTEMANİ Karma Çini Sergisi", Kongre Sempozyum Toplantı Rehberi, <http://kongretr.com/sosyalbilimler/567-cintemani-katilimli-sergi.html>, (11.06.2009).

Koleksiyonları' kapsamında üretilmiştir. Bu seriye ait katalogda, *“İstanbul’u tüm zamanlarda kültür başkenti olarak konumlandıran ortak yaşama kültürünü hatırlamak amacıyla”* tasarlandığı ifade ediliyor.²⁴² İstanbul, Osmanlı, Bizans ve azınlıkların ortak mekânı olarak sunulurken, bunlara ait kültürel temsillerin ortak mekânı dönüşüyor. Seride 'Çintemani Kaftan' adıyla cam vazo yer alıyor (Resim 156). Vazo, II. Mehmed'e ait olduğu iddia edilen kaftanın²⁴³ küçük bir kopyası gibidir (muhtemelen Resim 79). Lakin kaftan vazoya dönüşürken form yönünden stilize edilmekle birlikte, kaftanda kullanılan motif burada ters çevrilmiştir. 'Çintemani Kaftan' vazo, katalogda şu cümlelerle takdim ediliyor: *“İstanbul’un simgeleşmiş yapılarından saraylar ve saraylarda kullanılan eşyalar güç, ihtişam ve zenginlik göstergeleri olarak dikkatle izlenmiştir. Bunların arasında özellikle kaftanlar simgeleşmiş kıyafetlerdir... Kaftanlar değerli taşlarla süslenerek daha da görkemli hale getirilirdi. İstanbul Koleksiyonu’ndaki Çintemani Kaftan Vazo, Topkapı Sarayı Müzesi’nde sergilenen Fatih Sultan Mehmet’in çintemani desenli, ... kaftanından alınan desenlerden esinlenilerek tasarlanmıştır.”*²⁴⁴ Bu cümlelerden anlaşılacağı gibi katalogdaki eser, 16. yüzyılın sonlarına ait olan ve II. Mehmed'e ait olduğu iddia edilen çintemani desenli kaftana alegorik bir gönderme yapar, hatta onun yerine geçer.

TARİŞ Zeytinyağı Şişesi: TARİŞ'in 2010 yılından beri üretmiş olduğu porselen zeytinyağı şişesi üzerinde çintemani motifi yer alıyor (Resim 157). Şişe tasarımında kullanılan motif, Sultan Ahmet Camii (Resim 66) ve Eyüp Sultan Türbesi'nde (Resim 67) rastladığımız, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (?) İznik dönemi çinilerinde kullanılan çintemani motifinin neredeyse birebir kopyasıdır. Şişenin beslendiği bu tarihsel çiniler, günümüzde üretilen ürünlere sıkça esin kaynağı olmaktadır. Ürün, ilgili haberde şöyle tanıtılıyor: *“Ürünün şişesinde bir Türk motifi olan Çintemani*

²⁴² Paşabahçe Tarih-Kültür Cam Koleksiyonları, *İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı Kataloğu*, t.y.

²⁴³ Çeşitli araştırmalarıma rağmen bu kaftanı bulamamakla birlikte, Panorama 1453 Tarih Müzesi'nde yer alan panolarda bu kaftanın resmini gördüm. Resim 79'da yer alan kaftanın bir benzeri.

²⁴⁴ *İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı Kataloğu*.

*simgesinin bulunacağı, bunun ölümsüzlüğün ve sağlığın sembolü zeytin ağacının doğadaki iktidarını anlattığı vurgulandı. Geleneksel Türk motifleri arasında sıkça rastlanan bu desen; tarih boyunca güç, kuvvet ve iktidarın simgesi olarak kullanılmıştır. Eski Türk kabileleri bu motifin sihrine inanmıştır... .. [Osmanlı sanatında] Çintemani (çin-temani: Çinbeneği) adı ile güç, kuvvet ve saltanatın sembolü olarak pars postu ile birlikte kullanılmıştır. ...dalgalı çizgi bir dudağa benzetilerek, 'gücüm ve kudretim iki dudağımın arasındadır' anlamını taşımaktadır. Tarih boyunca sultan ve şehzade kaftanlarında sıkça rastlanan bu desen, ölümsüz zeytin ağacının doğadaki iktidarını simgelemek için kullanılmıştır.'*²⁴⁵ Zeytin ağacı, zeytinyağı ile çintemani motifi arasında bağ kurulmaya çalışılmış. Ama bu bağ boşlukta duruyor. Haberde motifin "saltanat" sembolü olarak kullanıldığı vurgulansa da, "saltanat" sembolü olarak kullanıldığını belirten, tartışmalı, az sayıda akademik kaynak vardır.²⁴⁶ Haberde motife eşlik eden dalgalı çizgilerin bazı kaynaklarda dudağa benzetilmesinden dolayı "gücüm ve kudretim iki dudağımın arasındadır" anlamının yüklendiği akla gelse de bu anlam gerçekdışıdır. Akademik kaynaklarda böyle bir ifade yer almamaktadır. Lakin günümüzde motife yüklenen olağanüstü anlamlar sıkça karşılaşılan bir durum. Ki, tasarımcı Reha Erdoğan 2006 yılında verdiği bir röportajda motif için "Gücüm, kudretim, adaletim, iki dudağımın arasında"²⁴⁷ tanımlamasını kullanmış. Büyük bir ihtimalle Reha Erdoğan'ın ilgili ifadelerinden etkilenilmiş.

²⁴⁵ "Tariş Zeytinyağı'nın Yeni Ürünü Çiğ Yağ İlk Kez Porselen Şişede", Beyaz Gazete, <http://www.beyazgazete.com/haber/2010/5/8/taris-zeytinyagi-nin-yeni-urun-u-cig-yag-ilk-kez-persolen-sisede-118763.html>, (08.05.2010).

²⁴⁶ İnci Birol – Çiçek Derman tarafından, motife "saltanat" anlamı yüklenmektedir. Bkz. İnci A. Birol –Çiçek Derman, *a.g.e.*, s.169.

²⁴⁷ Pınar Ögünç, Reha Erdoğan ile Söyleşi: "Padişah 'boxer'ından şaman 'sign'larına...", *Radikal*, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6179, (23.09.2011).

4.1.1. Bireysel Çalışmalar

Bireysel çalışmalar, çintemani motifini bellek aracılığıyla yeniden üretmektedir. Sanatçılar tarafından ortaya konulan bireysel çalışmalarda sıkça çintemani motifine rastlıyoruz.

Asker ve Mermi Taşıyan Kadın, Çini Heykel: Çintemani motifinin, 1980 öncesinde nadir de olsa kullanıldığını biliyoruz. Bu nadir örnekler, elimizde mevcut. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde üretilen *Asker ve Mermi Taşıyan Kadın* adlı çalışma bunlardan biridir. Çini heykel, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Abdurrahman Özer tarafından yapılmıştır (Resim 158).²⁴⁸ Kurtuluş Savaşı sırasında ‘top mermisi taşıyan kadın’, savaş ertesinde önemli bir figüre dönüşmüştür. Çini heykel, bu simgeselleşmenin öncü örneklerinden biridir. Heykelde tasvir edilen kadının şalvarı üzerinde sade olarak tasarlanmış çintemani motifi yer almaktadır. Sanatçının, daha çok klasik dönemde kullanılan motifi, şalvar üzerine uygulaması ilginçtir. Şalvarın üzerinde çintemani sıra dışı durmakta ve hatta kitsche dönüşmektedir.

Faik Kırımlı: Çini sanatçısı Faik Kırımlı, klasik dönem İznik çini sanatının tekrar canlanmasında birçok eser meydana getirmiştir. 1970’lerden sonraki çalışmaları ile İznik çini sanatının canlanmasında önemli katkıları olmuştur. Sanatçı 1968 yılında 16. Yüzyıla ait İznik çinilerinin taklitlerini yapmıştır.²⁴⁹ Kırımlı, bir röportajında eserlerinde bir dönem çintemani motifini imza olarak kullandığını ifade etmiştir.²⁵⁰

²⁴⁸ Şahin F., “Çini Heykelcikler ve Yapımcıları”, *Antika*, S. 33, Ocak 1988, s. 34.

²⁴⁹ Faruk K. Şahin, “İznik’te 400 Yıl Sonra Seramik Sanatı”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 19, Şubat-Mart 2002, s. 14.

²⁵⁰ “Faik Kırımlı”, İznik Yaşam Kültür Sanat ve Yaşam Sitesi, http://www.iznikyasam.com/izbirakanlar-ayrinti-11-faik_kirimli, (20.05.2012).

Zehra Çobanlı: Seramik sanatçısı Zehra Çobanlı, eserlerinde çintemani motifini kullanan sanatçılardan biridir. 1977 (?) yılında Söğüt Seramik Fabrikası'nın düzenlemiş olduğu karo tasarım yarışmasında *Çintemani*²⁵¹ isimli bir karo çalışması ile birincilik mansiyonu alır.²⁵² Çobanlı, son dönem eserlerini topladığı *The Blue Art Zehra Çobanlı Ceramics* adlı kitabında Osmanlı dönemi çinilerinin vazgeçilmez rengi olan mavi, eserlerinin can alıcı rengi olurken, ifade aracı olarak ise padişahların tuğralarını çıkış noktası olarak kullanmaktadır. Bu tasarımlar içerisinde çintemani, lale, haliç deseni de yer almaktadır.²⁵³ Sanatçı son dönem çalışmalarında yer alan çintemani motifini, stilize ve basit üç benek şeklinde tasarlayarak kullanmaktadır (Resim 159, 160).

Sıtkı Olçar: Çintemani motifini eserlerinde sıkça kullanan çini sanatçılarından biri de Sıtkı Olçar'dır. 1948 yılında Kütahya'da doğan ve 1973 yılında "Osmanlı Çini" adını verdiği kendi atölyesi ile çiniciliğe başlayan Olçar, klasik İznik çiniciliğinin canlanması yönünde birçok eser ortaya koymuştur.²⁵⁴ Sanatçı bu yıllarda Kütahya ve İznik çinilerinin mavi-beyaz renklerini kullanarak imitasyon eserler üretmiştir.²⁵⁵ 1980'lerin başlarındaki ilk çalışmalarında, geleneksel 16. ve 17. yüzyıl İznik ve Kütahya seramiklerinin uzantısı gibi görünen tabaklar yaptı.²⁵⁶ Bugün İznik, Kütahya ve Bursa'da çeşitli atölyelerde üretilen seramiklerde Olçar'ın etkileri görülür.²⁵⁷ Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yapılan bir serginin katalogunda Olçar şöyle tanımlanıyor: "*Sıtkı Olçar, günümüz Türk çini sanatının geçmiş ile köprü*

²⁵¹ Kendisiyle yaptığım görüşmede, bu çalışma ile ilgili taslakların kişisel arşivinde olduğunu belirtmiştir.

²⁵² Şerife Deniz Ulueren, "Zehra Çobanlı: Türkiye'deki Seramik Bölümlerinin Toplanarak Yenilenme İçin Gerekli Çalışmalara Başlamaları Gerekir", *Seramik Türkiye*, S. 20, Mart-Nisan 2007, s. 97.

²⁵³ "Zehra Çobanlı'nın Mavi Seramikleri", *Seramik Türkiye*, S. 12, Kasım-Aralık 2005, s. 22.

²⁵⁴ "Eserlerim Herkesinkinden Ayrıdır, Başka Bir Doku ve Koku Vardır", *Seramik Türkiye*, S. 34, Ekim-Aralık 2010, s. 60.

²⁵⁵ "Çamura Hayat Veren Eller, Toprakla Buluştu", *Seramik Türkiye*, S. 35, Ocak-Mart 2011, sayfa 26.

²⁵⁶ Gönül Öney, "Gelenekten Çağdaş Senteze Sıtkı Olçar", *Sanatsal Mozaik*, S. 8, Nisan 1996, s. 25.

²⁵⁷ Gönül Öney, *a.g.m.*, s. 27.

*kuran Faik Kırımlı'yı daima saygıyla anar. Sıtkı Olçar'ın desen arayışı ve değişik dönemlere ait motifleri birleştirmedeki cesareti, ... klasik çizgilere dönmüştür..."*²⁵⁸

Olçar'ın 2000 yılından önce üretmiş olduğu az sayıda esere ulaşılabildiğinden, bu çalışmada daha çok yakın dönemde üretmiş olduğu eserler incelenebilmiştir. Sanatçının bu dönemdeki eserlerine internetten ulaşmak mümkün. Sıtkı Olçar'ın resmi sitesinde yer alan toplu katalogdaki 388 eserden²⁵⁹ kırk yedisinde çintemani yer alır (Resim 161-207). Bu 47 eserden 15 kadarında çintemani ana ögeyken, kalan 32 eserde ikincil veya diğer motiflerle aynı önemde kullanılmıştır. Bu eserlerin arasında yer alan 7 üründe, Osmanlı dönemine ait kaftanlarda yer alan çintemani motifleri kullanılmıştır (Resim 164-169). Kimi eserlerde, motifin ucu kapalı hilale dönüştüğü görülür. Çintemani motifi çoğunlukla stilize edilmeden, referans alınan esere sadık kalınarak eserlere aktarılmıştır. Ama 47 eserde yer alan bu motiflerin büyük bir bölümü Osmanlı dönemine uygun olarak tasarlanırken, ait olduğu alandan (Osmanlı dönemi tekstil ve çini) koparılarak, farklı formlardaki çini eserlerin üzerine yerleştirilmiştir.

Olçar'ın incelenen eserlerinde çintemani motifine, kuş, balık, av hayvanı gibi motifler eşlik ettiği görülür. Gönül Öney, sanatçının bu tasarımlarından şu şekilde bahseder: *“Kütahya seramik atölyelerinde hep klasik dönem Osmanlı süsleme programının bitkisel kompozisyonları sunulurken, Sıtkı Usta'nın 16.- 17. yüzyıl İznik ve Kütahya seramiklerinde var olan, fakat daha az tanınan naif bir akımın desenlerini keşfetti. Bu desenler yeni formlara, kompozisyonlara aktarılır. Örneğin geleneksel karanfil ve enginar çiçekleri ile süslü bir tabağın kenar bordüründe, soyut sümüklü böcekleri anımsatan desenler...”*²⁶⁰ *“... Bu hayvanlar stilize edilmiş formları ve gövdelerini bezeyen Klasik Osmanlı çağının çiçekleri, çintemanileri ve*

²⁵⁸ “Geleneksel Sanattan Çağdaş Yaklaşımlara”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 11, Ekim-Kasım 2000, s. 20-21.

²⁵⁹ Bu eserler son dönem çalışmalarıdır.

²⁶⁰ Gönül Öney, *a.g.m.*, s. 25.

*pulları ile naif, çocuksu, sıcak bir esperi gücüne sahiptir. Çiçekler, benekler, çintemaniler, kuşların, kedilerin gövdesinde hoş bir giysi deseni oluşturur.”*²⁶¹

Muammer Çakı: Eslerlerinde çintemani motifini kullanan sanatçılardan biri de seramik sanatçısı Muammer Çakı’dır. Sanatçının 1990’larda yapmış olduğu çini eserlerinde sıkça çintemani motifine rastlanmaktadır. 1992 yılında üretmiş olduğu çini panoda, minimalist ve stilize edilmiş çintemani motifi yer almaktadır (Resim 208).

Meliha Coşkun, ‘Gelenekten Geleceğe Çintemani’ Seramik Sergisi, 2008: Meliha Coşkun’un ‘Gelenekten Geleceğe Çintemani’ adlı seramik sergisi 2008 yılında Arnavutköy Art Gallery’de sergilendi. Sergide 11 adet eser yer alıyor Resim 209-219). Çintemani motifi modernize edilerek tasarımlarda yer bulmuş. Motifi oluşturan benekler göze dönüşürken, dalgalı çizgiler ise dudağa dönüşmüş.

Meliha Coşkun çalışmalarını şu sözlerle anlatıyor: “Çintemani Uygurlardan beri kullanılmış değişik kültürlerde dinlerde farklı anlamlar ifade eden bir motif olma özelliğini kazanmıştır. ... Sergideki işlerimi tasarlarken geleneksel olanı çevremle, kendimle ve dünyayla ilişkilendirdim. Nesnelerin özüne inerek zihnimle dış dünya arasında gidip gelerek kendi kültürümüzden ödünç aldığım formları bugüne taşıdım. Formlar birer soyut kompozisyon elamanı olarak kullanılarak bugünkü şeklini aldı. Esas uğraştığım kırmızı ile yeşilin vibrasyonu. ... Soyut formların şiddetle vurgulanması gerekiyordu. Bu renklerle oluşturduğum kontrast benim yaşam karşılarındaki duruşumu da ifade ediyor. Bulutlar arasında kullandığım çintemani motifini göz şeklinde tasarladım. Gözlerimiz en çok kullandığımız uzuvlarımızdan biri. ... Görürüz, görülürüz, bakarız, görmeyiz, gözden geçiririz, gözden kayboluruz, duygularımızı anlatan bakışlar atarız, kıskançlık ve hayranlıkla bakarız, sevgi ile

²⁶¹ Gönül Öney, a.g.m., s. 27.

*göürüz, gözden düşeriz gibi. Bu motifler işlerimde gelenekten geleceğe üç boyutlu bir heykele dönüşerek insana ve kendime dair bakışımı özetler.”*²⁶² Sanatçı röportajında, motifin Orta Asya bağlarını vurgular.

4.1.2. Endüstriyel Seramik karo

Tarihsel/geleneksel olarak sunulan ve çoğu zaman Osmanlı kültürel mirasına atıfta bulunduğunu iddia eden ürünler, nostalji temalı pazarlama faaliyetleri ile geçmişle bağ kurmak isteyen post modern tüketiciye odaklanır; bu da sembollerin yeniden üretilmesiyle veya bellekteki sembolik temsillerin hatırlanmasıyla sağlanabilir.²⁶³ Bu pazarlama stratejisi içerisinde, meta değeri taşıyan çintemani motifli ürünler de kullanılabilmekte. Yirmi yılı aşkın bir süredir endüstriyel seramik karo sanayi zaman zaman bu stratejiden yararlanmakta.

Endüstriyel seramik karo tasarımında çintemani motifinin yer edinişi çok eskiye gitmez. Geleneksel desen ve motifler de yakın bir zamana kadar kullanılmıyordu. Seramik karo tasarımında yakın bir zamana kadar İtalyan seramik tasarım stüdyoları ile birlikte çalışmaktaydı.²⁶⁴ Makineler, desenler çoğunlukla yurt dışından, özellikle de İtalya’dan, geliyordu. Bu nedenle üretilen ürünün form ve desenleri yurt dışında üretilen ürünlere çok benziyordu.²⁶⁵ Yabancı firmalardan aldıkları desenleri ürünlerine aynen uygulanıyordu. Daha sonra var olabilmek adına özgün tasarımların

²⁶² “Gelenekten Geleceğe Çintemani”, Arkitera, <http://v3.arkitera.com/h25453-gelenekten-gelecege-cintemani.html>, (27.11.2009).

²⁶³ Filiz Otay Demir, “Pazarlamanın Nostaljik Oyunu: Retro Markalama”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 33, 2008, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/iletisim/article/viewFile/8316/7690>, (11.04.2012), s. 32.

²⁶⁴ Aydın Şölenay, *Seramik Karo Tasarımı*, s. 41’den naklen: Metin Balcı, *Türkiye’de Geleneksel Karo Tasarımında Kullanılan Desenler ve Günümüzdeki Uygulamaların Değerlendirilmesi*, (Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Seramik Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001, s. 79.

²⁶⁵ Mimar Sinan Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Gül Özturanlı ile 21.03.2012 tarihinde Mimar Sinan Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü’nde yapılan mülakat notlarından.

önemli olduğu anlaşıldı.²⁶⁶ Seramik karo üreticileri, yerli ve yabancı firma ürünlerinin kopyası yerine, kendi özgün tasarımlarını kullanmaları gerektiğini kabul etmeye başladılar.²⁶⁷ 1980’lerin sonlarından itibaren üreticilerin fuarlar aracılığı ile yurt dışına açılmasıyla birlikte üreticiler yurtdışı pazarında var olabilmek adına bir kimlik arayışına girdi. Bu kimliği de “tarihsel”de buldular.²⁶⁸ 1970’lerden beri Kütahya ve İznik’te canlandırılmaya çalışılan klasik dönem çini sanatı çalışmalarına paralel olarak endüstriyel seramik-karo tasarımında tarihsel referanslar önemli bir esin kaynağı oldu. Endüstriyel seramik karo sanayi, 1980’lerin sonlarından itibaren geleneksel motifleri referans olarak kullanmaya başlar.²⁶⁹ 1989 yılında Toprak Seramik tarafından hazırlanan *Haliç* adlı duvar karosu ve bordür serisi, Türkiye’de İznik çinilerinden esinlenerek üretilen ilk endüstriyel seramik karo serisidir.²⁷⁰ Bu yıllardan sonra, tarihsel kaynakların konu edinişinde artış başlar. Bu tasarımlar arasında çintemani motifine de rastlamaktayız.

Eczacıbaşı Vitra: Eczacıbaşı Vitra’nın 1995 yılında çıkardığı *İznik Çinileri Serisi*, çintemani motifinin yer aldığı ilk endüstriyel seramik karo ürünlerinden biridir. *İznik Çinileri Serisi*’nde, 16.-17. yüzyıl çini motifleri arasında yer alan narçiçekleri, laleler, yaprak, renkli bulutlar ve çintemani motiflerinin modern yorumları yer alır.²⁷¹ Seride 4 farklı çintemani motifli bordür/karo ürünü yer almaktadır.²⁷² Bu 4 üründe toplamda 3 farklı çintemani motifi kullanılmıştır. Çintemani motifli 3 adet dört karo/seramikte, motif arka planda kullanılırken, yalnızca bir üründe motif temel süs öğesi olarak kullanılmıştır. “Çin Bulutlu” adlı üründe kırık çini parçaları şeklinde düzenlenmiş desen yer alır (Resim 220). Bu

²⁶⁶ Gül Özturanlı, “Çağdaş Karo Tasarımında Geleneksel Kaynakların Kullanımı”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 17, Ekim-Kasım 2001, s. 14.

²⁶⁷ Yüksel Güner, 1998’e Giderken Türk Seramik Sektörü, s. 26’dan naklen: Metin Balcı, *a.g.e.*, s. 79.

²⁶⁸ Gül Özturanlı ile yapılan mülakat notlarından.

²⁶⁹ Aydın Şölenay, *Seramik Karo Tasarımı*, s. 41’den naklen: Metin Balcı, *a.g.e.*, s. 79.

²⁷⁰ Benek Çiçek Elbistanlı, *Ülkemiz Karo Desen Tasarımının Son 20 Yılı*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Endüstriyel Seramik Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006, s. 82; Seran Kayserilioğlu, *Selçuklu, Osmanlı ve Endülüs Dönemi Kaplama Seramiklerinin Karşılaştırmalı Değerlendirmesi ve Günümüz Karo Endüstrisine Yansımaları*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Seramik Tasarım Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010, s. 79.

²⁷¹ Seran Kayserilioğlu, *a.g.e.*, s. 101.

²⁷² *İznik Çinileri Serisi, Bordür Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

desen Kubad-ı Abad Sarayı kazılarında bulunan kırık kâse parçalarını²⁷³ hatırlatmaktadır. Desende, üçgen oluşturacak şekilde dizilen sade üç beneğin tamamladığı çintemani motifi kullanılmıştır. “Mercan” adlı ikinci üründeki balık motifine, üçgen oluşturacak şekilde dizilen sade üç beneğin tamamladığı çintemani motifi eşlik eder (Resim 221). “Kalyon” adlı üçüncü üründe, Osmanlı dönemine ait kalyonun etrafında yine üçgen oluşturacak şekilde dizilen sade üç beneğin tamamladığı çintemani motifi yer almaktadır (Resim 222). Klasik dönem İznik çinilerinde kalyonlu olarak tabir edilen desenler, kullanılmaktaydı ve bu desenlerde Osmanlı kalyonları, deniz, bulut, zaman zaman da balıklar yer alırdı. 16. yüzyıl (yaklaşık 1535-1545) İznik üretimi tabakta (Resim 22) kullanılan desen aynen “Kalyon” adlı ürüne uygulanmıştır. “Çintemani” adlı dördüncü üründe, çintemani motifi temel süs ögesi olarak kullanılmıştır (Resim 223). Üçlü kompozisyon oluşturan benekler teğet kısımları birbirine bakacak şekilde düzenlenirken, her beneğin içerisine birer benek daha yerleştirilmiştir. Motife ayrıca dalgalı çizgiler de eşlik etmektedir. Bu kompozisyonda fon rengi olarak, Osmanlı dönemi çintemani motifli çinilerinde pek görülmeyen, yeşil renk kullanılmıştır.

2002 yılında Vitra, *Bakış* adlı seriyi çıkarmıştır. Sanatçı Defne Koz’un Vitra için tasarımını yaptığı *Bakış* adlı serinin desenleri, serigrafî tekniği yapılmıştır. Tamamen üç boyuta yönelik olan bu seri, denemelere dayanmaktadır.²⁷⁴ Tasarımda yer alan çintemani motifi minimalist izler taşır (Resim 224).²⁷⁵

Vitra 2006 yılında *İznik* adlı bir seri çıkarır. Defne Koz’un Vitra için geliştirdiği bu seride İznik çinilerine özgü el üretimi karolar, renkleri, dokuları, geometrik düzen ve soyut motifleri yeniden yorumlanırken, mavi ve yeşil tonlarda modern çini tasarımlarda buluşuyor.²⁷⁶ Serinin içinde üç alt seri yer almaktadır. Üçüncü seri, selvi ağacının stilize yorumlarından oluşmaktadır. İkinci seride, İznik çinilerinin

²⁷³ Gönül Öney - Zehra Çobanlı, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara 2007, s. 114’te yer alan resim.

²⁷⁴ Defne Koz, *Bakış Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2002.

²⁷⁵ Seran Kayserilioğlu, *a.g.e.*, s. 103.

²⁷⁶ Defne Koz, *İznik Serisi Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.

geometrik düzeni önemli bir referans olmuştur. Çintemani motifinin yer aldığı birinci seri ise geleneksel İznik mavisinin tonları ile desenlenmiştir. Defne Koz bu seride yer alan motifleri nasıl tasarladığını şöyle anlatır: “Çini desenlerini direkt alıp uygulamak istemedim. Onu daha sadeleştirip, modernleştirerek karoya basmak için farklı teknolojiler kullandım.”²⁷⁷ Vitra İznik Serisi kataloğunda, sadece güncel çizgilere değil, zaman geçse de onlara sahip olmaktan mutluluk duyacağınız zamansız karoları yarattığını belirtiyor.²⁷⁸ Birinci seride yer alan çintemani motifi, stilize edilerek kullanılmıştır (Resim 225). Seride kullanılan çintemani motifi, 1565-1570 tarihli İznik çinisini andırırken, motifin geometrik düzeni ise 15. yüzyıl Edirne Muradiye Camii üçgen ve altıgen İznik çinilerinin geometrik düzeninden esinlenilmiştir.²⁷⁹

2007 yılında Vitra İznik Çinileri Koleksiyonu’nu çıkarır.²⁸⁰ Koleksiyondaki karolarda yer alan çintemani, lale, penç rumi gibi geleneksel İznik çini motifleri el dekor tekniği ve serigrafi tekniği kullanarak tasarlanmıştır. Koleksiyonun kataloğunda çintemani motifi şu şekilde açıklanıyor: “Çintemani motifinin geçmişi Orta Asya’ya kadar uzanıyor. Uygurlar Buda’nın üç gücünü anlatan üç benek motifini saltanatın simgesi olarak kullanmışlardı. Osmanlı’larda bu üç benek erkeklik, güç, kuvvet ve saltanatın sembolü olarak pars postu ile birlikte kullanılmıştı.”²⁸¹ Koleksiyonda iki farklı çintemani motifli ürün (karo/bordür) yer almaktadır. Birinci üründe (Resim 226), Topkapı Sarayı Enderun Kütüphanesi duvar çinisinden (Resim 16) izler taşır. İkinci üründe ise (Resim 227), Sultan Ahmet Camii (Resim 66) ve Eyüp Sultan Türbesi’nde (Resim 67) rastladığımız, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (?) İznik dönemi çinilerinde kullanılan, çintemani motifinin neredeyse birebir kopyası kullanılmıştır.

²⁷⁷ Defne Koz, *İznik Serisi Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.

²⁷⁸ Defne Koz, *İznik Serisi Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.

²⁷⁹ Seran Kayserilioğlu, *a.g.e.*, s. 104.

²⁸⁰ *İznik Çinileri Koleksiyonu Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

²⁸¹ *İznik Çinileri Koleksiyonu Kataloğu*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

Çanakkale Seramik: 1999 yılında Çanakkale Seramik, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunun 700. yılı sebebiyle üç ayrı temada seri üretmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Kuruluş Devrindeki orijinal mimari göz önüne alınarak oluşturulan *Bursa Serisi*, Bizans ve Osmanlı sentezinin iç içe geçtiği *Ayasofya Serisi*²⁸² ve Topkapı Sarayı’nda bulunan eserlerden yola çıkılarak hazırlanan *Osmanlı-Topkapı Serisi* 1999 yılında piyasaya sunulmuştur. Bunlardan yalnızca *Osmanlı-Topkapı Serisi*’nde çintemani motifi kullanılmıştır. *Osmanlı-Topkapı Serisi*’ndeki 3 farklı üründe çintemani motifi yer almaktadır.²⁸³ “Haseki” olarak adlandırılan birinci üründe (çini bordür), çintemani basit üçlü beneklerden oluşuyor ve yanlarında motifi tamamlayan dalgalı çizgiler yer alıyor (Resim 228). “Şehzade Çinili” adlı ikinci üründe (çini karo) (Resim 229), Topkapı Sarayı Harem Dairesi 18. yüzyıl duvar çinisinde (Resim 73) yer alan motifler sadeleştirilerek uygulanmıştır. “Şehzade Çinili” adlı karoda, referans aldığı dönemdeki gibi, çintemani dörtlü beneklerdir oluşuyor. Motifi oluşturan dalgalı çizgiler baklava deseni şeklinde dizilmiş, dörtlü benekler bunların içine yerleştirilmiştir. “Hilal” adlı üçüncü üründe, çintemani motifi hilale dönüşmüştür (Resim 230). Motifteki kompozisyon, Topkapı Sarayı 17. yüzyıl Bağdat Köşkü kapaklarının sedef işlemelerinin (Resim 149) bir benzeridir.

Gorbon (Gorbon Işıl) Seramik: 2012 yılına ait internet tabanlı katalogta çintemani motifli 13 ürün yer almaktadır. Ürünlerde toplamda 7 farklı çintemani motifi kullanılmıştır (Resim 231-237). Motifler, Osmanlı döneminin tasarım sınırlarını aşmadan dizayn edilmiştir. 12 üründe kullanılan motif, kısmen stilize edilmiştir. Sadece bir üründe yer alan motif, aslına tamamen sadık kalınarak dizayn edilmiştir (Resim 235). Bu çini karoda yer alan motif, Eminönü Yeni Camii (17. yüzyıl üçüncü çeyreği) çinilerinde yer alan motifin (Resim 68) bire bir aynısıdır.

²⁸² Seran Kayserilioğlu, *a.g.e.*, s. 93.

²⁸³ *Osmanlı-Topkapı Serisi Kataloğu*, Çanakkale Seramik, 1999.

Doremail Seramik: Tunus'ta yer alan Doremail Seramik'in, 2010 yılında, İznik çinilerine sadık kalınarak hazırladığı *Ottoman* adlı koleksiyonda, "İstanbul Serisi" ve "Sinan Serisi" yer almaktadır.²⁸⁴ "Sinan Serisi"nde çintemani motifli 2 çini ürüne yer verilmiştir.²⁸⁵ Birinci çini (Resim 238), 16. yüzyıla ait İznik çinisine (Resim 15) benzemektedir. İkinci ürün ise (Resim 239), Ayasofya III. Ahmet Çeşmesi (Resim 69)) ve Cerrahpaşa Hekimoğlu Ali Paşa Camii (Resim 72) çintemani motifli çinilerin bir kopyasıdır.

"Sinan Serisi" ile çintemani motifinin özdeşleştirildiği görülebilir. Fakat, en azından ikinci üründe yer alan motifin Sinan dönemi yapısına ait olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Birinci üründe yer alan motifin Sinan dönemine ait olduğunu varsaysak bile, çintemani motifi Sinan ile özdeşleşen bir motif değil. 'Ters lale' dışında Sinan ile özdeşleşen bir motifin olduğunu söylemek zor. Zaten çintemani motifi, Sinan dönemi yapılarında pek kullanılmıyor. Lakin yaptığın araştırmalar sonucunda, Sinan'a ait olan Edirne Selimiye Camii, Beşiktaş Sinan Paşa Camii ve Tophane Kılıç Ali Paşa Camii kalemişlerinde motife rastlamakla birlikte, bu çintemani motifli kalemişleri günümüze ait izlemine uyandırmakta. Sonuçta bu kalemişlerinin orijinal olduğunu varsaysak bile, "Sinan Serisi"nde bu çintemani motifli kalemişleri kullanılmamıştır.

4.1.3. Duvar Kaplaması ve Hediyelek Çini/Seramik

Klasik dönem İznik çinilerinde sıkça kullanılan bir motif olması sebebiyle günümüzde üretilen hediyelek çini/seramik ürünlerinde çintemani motifine sıkça rastlanılmaktadır. Hediyelek çini/seramik ürünleri çoğunlukla Kütahya, İnik ve İstanbul'da üretilmektedir. İznik ve Kütahya'da birçok hediyelek çini üreticileri ve dükkânları bulunmaktadır. Günümüzde gerek Kütahya gerekse İznik'te, turistik/hediyelek çini/seramik üreten atölyeler çoğalmaya başlamıştır. Bu

²⁸⁴ Seran Kayserilioğlu, *a.g.e.*, s. 106.

²⁸⁵ Doremail Seramik, http://www.doremail.com/Files_collections/pk3_Orientales.pdf, (01.10.2012).

atölyelerde, çoğunlukla İznik, bazen de Kütahya ve Çanakkale seramiklerinin benzerleri ve kopyaları üretilmektedir.²⁸⁶

Kütahya’da yer alan birkaç atölye dışında kalan atölyelerin yaptıkları çalışmalara bakıldığında, bu ürünlere uygulanan desenlerin klasik İznik desenlerinin taklidi olduğu görülür.²⁸⁷ Atölyelerde çağdaş formların geleneksel motiflerle bezendiği çalışmaların yanında, iç pazardaki talep ve turistik ilgideki artışa bağlı olarak, klasik Kütahya motiflerinden ziyade eski İznik desenlerini tekrarlamaya başlamışlardır.²⁸⁸ İznik ve İstanbul’da yer alan atölyelerde yine klasik İznik desenlerini tekrarlayan ürünler görülmektedir. İstanbul’daki faaliyet gösteren dükkânların çoğu turistik ilginin yoğun olduğu Kapalıçarşı ve Sultanahmed çevresinde toplanmıştır. Bunların arasında hediyeelik çini/seramik ürünlerini üretenler olduğu kadar, satış yapan dükkânların birçoğu ürünlerini İznik ama özellikle de Kütahya’dan almaktadır.²⁸⁹

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Osmanlı dönemi çini sanatının canlandırılmasında önemli bir yere sahiptir. İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı,1993 yılında Prof. Dr. Işıl Akbaygil’in öncülüğünde kurulmuştur. İznik çini üretimi konusunda ilk bilimsel, sistematik kurumsal bir girişim olan İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı’nın amacı İznik ve çevresinin kültür ve sanat değerlerini tanıtmak, mevcut potansiyeli harekete geçirmek, İznik çini sanatı ile ilgili bilgilerin sürekliliğini sağlamaktır. 1995 yılında İznik Çini ve Araştırma Merkezi’ni kuran vakıf, elde ettiği bilgiler sonucunda İznik çinilerinin kalitesine ulaşmıştır. Ürettiği çinilerde hem geleneksel hem de modern desenleri kullanarak İznik çinilerinin

²⁸⁶ Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları*, Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını, Antalya 2009, s. 46.

²⁸⁷ Ceren Atay Yolal, *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması*, (Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2007, s. 119-120.

²⁸⁸ İskender Işık, “Kütahya Çiniciliği”, *Seramik Türkiye*, S. 34, Ekim-Aralık 2010, s. 44; Nureddin Gülaçtı, *Günümüz Kütahya’sında Seramik-Çini Üretimi ve Durum Tespiti*, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anabilim Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir 2011, s. 56.

²⁸⁹ 17.08.2012 tarihinde Sultanahmet ve çevresinde yapılan alan araştırması neticesinde bu bilgiye ulaşılmıştır.

yeniden keşfedilmesini sağlamıştır.²⁹⁰ Vakıf ağırlıklı olarak mimari eserler, restore edilecek yapılar ve modern tasarımlar için ürettiği çinilerin yanı sıra özgün ve gelenekseli birleştiren seramikler de üretmekte.²⁹¹ Vakıf tabak, sürahi, vazo, tabak dışında, çoğunlukla kare veya dikdörtgen tek çiniden oluşan çiniler üretir. Bu çini ürünlerde geleneksel İznik veya Kütahya motiflerinin yanında geleneksel motiflerin yeniden yorumlarıyla karşılaşırız.²⁹²

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üç birimden oluşuyor; İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, İstanbul; İznik Çini Seramik Araştırma Merkezi, İznik; İznik Çini ve Seramik İşletmesi, İznik. Araştırma Merkezi'nin çalışma ve yönlendirmesiyle üretilen çinilerin kalitesi 16. yüzyıl İznik çinileri ile eşdeğer olarak nitelendiriliyor.²⁹³ Merkezi İstanbul'da bulunan Vakfın üretimi İznik'teki atölyelerde gerçekleştirilmektedir.²⁹⁴

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Defne Koz gibi tasarımcılarla da çalışmış. Bütün her şey, 16. yüzyılda olduğu gibi, elle üretiliyor. Müşterilerin kısmen üretimde etkili oluyor. Müşterilerin özellikle renk konusunda talepleri olmaktadır. Mesela beğendikleri bir motifin farklı renklerini talep edebilmektedirler. Bazen müşteriler ne istediğini bilerek geliyor, bilmeyenler için ise Vakıf'ta sunum yapılıyor, desenleri inceliyorlar.²⁹⁵ Çintemani motifi ürünler üzerinde sıkça kullanıldığı, çoğunlukla aslına sadık kalarak sunulmaya çalışıldığı belirtilir. Modern çalışmalar çoğunlukla müşterilerin talebine göre şekillenmektedir. Vakıf'ın ürettiği çinilerde yer alan çintemani motifi, çoğunlukla orijinalinden daha büyük olarak dizayn edilmektedir.²⁹⁶

²⁹⁰ “İznik Çini Sanatı”, *Seramik Türkiye*, S. 1, Mayıs 2003, s. 50-51.

²⁹¹ Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri...*, s. 64.

²⁹² Gönül Öney, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri...*, s. 65.

²⁹³ “İznik Çiniciliği ve Yeniden Doğuşu”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 7, Mart-Nisan 1999, s. 26.

²⁹⁴ “İznik Çinilerinin Günümüze Yansıması”, *Seramik Türkiye*, S. 25, Nisan-Haziran 2008, s. 104.

²⁹⁵ İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Desen-Tasarım Bölümü'nden Çiğdem Çaylak ile 07.05.2012 tarihinde, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı'nda yapılan mülakat notlarından.

²⁹⁶ İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Desen-Tasarım Bölümü'nden Hüsna Eroğlu ile 07.05.2012 tarihinde, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı'nda yapılan mülakat notlarından.

İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı'nın, gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında çalışmaları yer almaktadır. Oxford İslamic Center'in çinilerini, İstanbul Metrosu, Japonya Tokai Metrosu, Tokyo Camii, Mescid-i Aksa'da vakfın yaptığı projeler yer alır.²⁹⁷ Özellikle Tokyo Camii ve İstanbul Metrosu'nda çintemani motifine rastlıyoruz.

İstanbul metrosuna İznik çinilerinin yerleştirilmesi fikri, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından yapılmıştır. Her metro istasyonu için istasyonun tarihi özelliklerine uyan tasarımlar olarak üretildi. İstanbul-Taksim istasyonu için, İstanbul'un Fethi'ni canlandıran panolar, kadirgaların geçişi minyatürler ile tasvir edildi. Osmanbey istasyonunun, Osmanlı padişahlarının av sahası olması sebebiyle av sahneleri; Şişli ve Nişantaşı'nın eskiden bahçelerle kaplı olması nedeniyle meyveli panolar; Levent istasyonu için, Osmanlı levendleri, kalyonlar, Piri Reis haritası ve Osmanlı dönemindeki Akdeniz haritası; Zincirlikuyu metro istasyonu içinde çintemani motifli panoları ile dekore edildi.²⁹⁸ Hacıosman Metro İstasyonunda çintemani motifli birçok çini pano yer almaktadır (Resim 240-241). Resim 240'da görülen motif, 16. yüzyıla ait çinideki (Resim 16) motiften izler taşır.

Japonya'da yer alan Tokyo Camii'nde, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı'nın üretmiş olduğu çiniler yer alır. Bunlar arasında iki adet çini panoda çintemani motifine rastlamak mümkün. Resim 242'de görülebilen panoda, Sultan Ahmet Camii (Resim 66) ve Eyüp Sultan Türbesi'nde (Resim 67) rastladığımız, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (?) İznik dönemi çinilerinde kullanılan çintemani motifinden esinlendiğini düşündüğüm çiniler mevcuttur. İkinci çini panoda stilize edilmiş çintemani motifi yer almaktadır (Resim 243).

²⁹⁷ “İşte 400 Yıl Sonra Yeniden Başlayan Tarihi Bir Değerimiz”, Samanyolu Haber, <http://www.samanyoluhaber.com/roportaj/400-yil-sonra-yeniden-baslayan-tarihi-degerimiz/733175/>, (13.02.2012)

²⁹⁸ “İstanbul Metrosunun Paha Biçilemeyen Çinileri”, *Seramik Türkiye*, S. 10, Temmuz-Ağustos 2005, s. 90-91.

Vakıf'ın arşivinde, yukarıdaki örnekler dışında, çintemani motifli birçok çini ürün yer almaktadır. Yapılan araştırma neticesinde, Vakıf'ın üretmiş olduğu hediyelik ve duvar kaplaması çini ürünlerde yaklaşık olarak 18 farklı çintemani motifinin kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. 3 motifin, diğerlerine nazaran daha sık kullanıldığını görmekteyiz (Resim 248, 249, 251). Genellikle bu 3 motifin farklı renklerde tasarımları kullanılmaktadır. 18 motiften sekizinin esinlendiği referansı tespit etmek mümkün. Referansı tespit edilen bu motifler, kısmen stilize edilmiştir. Diğer 9 motif, ikisi dışında (Resim 258, 259), stilize edilmekle birlikte Osmanlı tasarım sınırlarını aşmadan dizayn edilmiştir. Ürünlerde çağdaş ve geleneğin sentezine dayalı bir çintemani tasarımı kullanılsa da, bu tasarım içerisinde gelenek daha ağır basmaktadır. Çini ürün formu ve üründe kullanılan motif itibarıyla referansa sadık kalınarak kopyalanan eserler de mevcuttur.

Anikya İznik Çini: İstanbul'da faaliyet gösteren Anikya İznik Çini, 2000'lerin başlarında kurulmuştur.²⁹⁹ İznik çini parçaları, gümüş yüzük, kolye, ahşap şekerlik, kartvizit, kalemlik, zarf açacağı, kol düğmesi, bardakaltlığı gibi çağdaş materyaller üzerinde yer alır. Bu materyaller üzerinde çintemani motifine sıkça rastlamaktayız.

2006 yılına ait katalogda 15 adet çintemani motifli ürün yer almaktadır (Res. 261-275). Ürünlerde toplamda 5 farklı çintemani motifi kullanılmıştır. Kullanılan motiflerin büyük bir kısmı standart bir kompozisyona sahiptir. 15 üründen onbirinde kullanılan motif, değişen renkler dışında, birbirine benzemektedir. Teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilen üç büyük beneğin her biri kendi içinde, farklı renkteki (mavi, lacivert, beyaz...) iç içe geçmiş üç beneğin kademeli olarak küçülmesinden oluşmakta. Ürünlerde, 16. yüzyıla ait çini tabak (Resim 45) ve çini sürahide (Resim 52) yer alan motifin benzeri sıkça kullanılmıştır. 15 üründe kullanılan motiflerden beşinin esin kaynağını tespit etmek mümkün. Esin kaynağı

²⁹⁹ "Anikya İznik Çini'nin Öyküsü", Anikya İznik Çini, <http://www.anikya.com/>, (09.04.2012).

tespit edilen 5 üründen üçünde İznik üretimi sürahide (Resim 52), kalan ikisinde ise İznik üretimi tabakta (Resim 45) yer alan motifin kısmen stilize edilmiş hali yer alır.

2011 yılında internet tabanlı kataloga bakıldığında, çintemani motifli ürünlerinin sayısında artış olduğu görülür. 2011 yılında internet tabanlı katalogda, çintemani motifli 17 ürüne yer verilmiştir (Resim 276-292). Ürünlerde toplamda 9 farklı çintemani motifi kullanılmıştır. Bu katalogda, 2006 yılında yer alan motiflerin yanına farklı tasarımlar da eklenmiştir. Eklenen yeni desenler öncekine göre daha stilize ve komplikedir. 17 üründen altısında kullanılan motifin esin kaynağını tespit edilebilmiştir. 5 üründen üçünde İznik üretimi tabakta (Resim 45) yer alan motifin etkileri görülürken, diğer ikisinde ise İznik üretimi sürahide (Resim 52) yer alan motifin etkileri vardır. Son üründe ise, Rüstem Paşa Camii'nde (Resim 34) kullanılan çinilerde yer alan çintemani motifi aynen uygulanmıştır.

İznik Classics: Sultanahmet ve Kapalıçarşı'da faaliyet göstermektedir. 2011 yılına ait internet tabanlı katalogda yer alan ürünlerden 22 tanesinde çintemani motifine yer verilmiştir (Resim 293-314). Ürünlerde toplamda yaklaşık olarak 19 çintemani motifi kullanılmıştır. Motifler, Osmanlı döneminin tasarım sınırlarını aşmadan dizayn edilmiştir. Kullanılan 19 motiften, 14'ünün esinlediği referans tespit edilebilmiştir. 6 motif, esinlendiği referansa sadık kalırken, 11 motif çok az stilize edilmiştir. Renklerin belirli bir uyum içerisinde kullanıldığını söylemek zor. 2 ürünün motif ve formu aslına sadık olarak kopya edilmiştir (Resim 312, 313). Diğer motifler ise çoğunlukla ait olduğu formun alanından koparılarak başka bir yüzeye konulmuştur. 5 üründe, Osmanlı dönemine ait üç farklı kaftanda yer alan motif kullanılmıştır.

İznik-Art (İsmail Yiğit): Çini sanatçısı İsmail Yiğit'in sahip olduğu İznik-Art, Kapalıçarşı'da yer almaktadır. 2011 yılında internet tabanlı katalogda 6 adet

çintemani motifli ürün yer almaktadır (Resim 315-320). Ürünlerde toplamda 4 farklı çintemani motifi yer alır. Form ve motifin tasarımı tamamen aslına sadık kalınarak dizayn edilmiştir.

Sultanahmet Çevresindeki Küçük Ölçekli Hediyelik Çini/Seramik Dükkânları: Yerli ve yabancı turistlerin akın ettiği bir semt olması sebebiyle Sultanahmet semti ve çevresinde birçok küçük ölçekli hediyelik çini/seramik dükkânları da yer almaktadır.³⁰⁰ Bu küçük ölçekli dükkânlarda çintemani motifli birçok ürün tespit edilmiş olmakla birlikte bu ürünlerin elliye yakını fotoğraflanabilmiştir (Resim 321-365). Fotoğraflanabilen bu elliye yakın üründe, 20-28 arası farklı çintemani motifi kullanılmıştır. 22 üründe, motife dalgalı çizgiler de eşlik etmektedir. Fotoğraflanabilen bu elliye yakın üründen 14'ünün esinlendiği referans tespit edilebilmiştir. Referansı tespit edilen bu 14 üründen 3'ünün, form ve renk de dâhil olmak üzere, referansa sadık kaldığını söylemek mümkün (Resim 324, 328, 355). Bazı ürünlerde ise, kullanılan motif ait olduğu alandan koparılarak başka bir alanın içerisine yerleştirilmiştir. Mesela bazı ürünlerde, kaftanda kullanılan motif çini yüzeyine yerleştirilmiştir. Kalan diğer ürünlerde kullanılan çintemani motifinin kısmen stilize edildiği görülür. Bu dükkânlarda, 'kitsch' olarak tanımlayabileceğimiz ürünler de yer alabilmektedir. Çintemani motifli elliye yakın ürünün yaklaşık olarak 5/2'sini 'kitsch' olarak tanımlayabiliriz. 'Kitsch' olarak tanımlayabileceğimiz bu ürünlerde birbirleriyle uyumsuz veya yan yana gelmeyecek figür ve motifler yan yana kullanılabilmektedir. Mesela bazı ürünlerde, Mevlevi figürü ile çintemani motifi bir arada kullanılmıştır (Resim 362, 363). Bir seramik ürünün ortasında Mevlevi figürü, yanında lale ve çintemani motifleri ve nihayetinde de tüm motifleri çevreleyen/saran hilal şeklinde bir çintemani motifi yer alır (Resim 363). 'Kitsch' olarak tanımlayabileceğimiz kimi ürünlerde motif stilize edilmeden de kullanılabilmektedir.

³⁰⁰ Sultanahmet çevresinde yer alan ve kataloglarına (dijital/basılı) erişilemeyen küçük ölçekli hediyelik çini/seramik dükkânlarında satılan ürünlerin genel bir değerlendirmesini yapmak daha doğru olacaktır.

4. 2. Tekstil

Vakko: ‘Geleneksel’/‘tarihsel’ motifleri –bunun içerisinde kuşkusuz klasik dönem Osmanlı motifleri önemli bir yere sahiptir- bilinçli bir referans olarak kullanılan en önemli firma Vakko’dur. 1934 yılında Şen Şapka ile temelleri atılan Vakko’nun³⁰¹ *geleneksel* olarak tabir edilen motifler üzerine ve bunların yeniden üretilmesinde yoğun bir şekilde çalıştığı görülüyor.

Vakko, tarihi süslemelerin tekrardan canlandırılmasında öncü bir role sahiptir. Tekstil sanayinde ‘geleneksel’/‘tarihsel’ motifleri referans alan ilk firmanın Vakko olduğu söylenebilir. Gazete, dergi, kitap gibi incelediğim ikincil kaynaklar 1950’lerden beri Vakko’nun, *geleneksel* motifler üzerine yoğun bir ilgisi olduğunu gösteriyor. Bu yayınlarda, üretilen tekstil ürünlerinin *Türk Motifleri*,³⁰² *Müzelerimizdeki kıymetli eserlerden... ilham alınarak*,³⁰³ *Topkapı Sarayı’ndaki eserlerden ilham alınarak...*,³⁰⁴ *...1960 yılında ... çini motiflerinden hazırladığımız kumaşları Avrupa’ya ihraç etmiştik*,³⁰⁵ *Vakko’nun ipek eşarpları, kimi Osmanlı desenlerinden (özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminden) esinlenerek yaratıldı*³⁰⁶ gibi benzeri ifadelerle takdim edildiği görülüyor.³⁰⁷

Vakko’nun 1999 yılında hazırladığı *Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik-Perdelik Katalogu*, Osmanlı Devleti’nin 700. yıl etkinlikleriyle kesişen bir çalışmadır. Bu katalogda, Vakko’nun döşemelik, perdelik kumaşlardan yalnız *Osmanlı/Türk*

³⁰¹ Vakko markası 1938 yılında doğuyor.

³⁰² “Vakko 1961 Yaz ve İlkbahar Koleksiyonunun Kalite ve Fiyatlarını Takdim Eder”, *Milliyet*, 03.04.1961, s. 4.

³⁰³ “Vakko Türk Motiflerini ve Güzel İstanbulumuzu Dış Ülkelere Tanıtacak Yeni Bir Eşarp ve Mendil Koleksiyonu Hazırladı”, *Milliyet*, 26.12.1965, s. 5.

³⁰⁴ “Vakko Bu Sene 120 Ayrı Deseni İhtiva Eden Zengin Bir Eşarp Koleksiyonu Sunuyor”, *Milliyet Kadın*, 26.09.1968, s. 4.

³⁰⁵ “Topkapı Sarayı’ndaki Çini Motiflerini Ünlü Modaevi ‘Chloe’ Giysilerinde Kullanacak”, *Milliyet*, 18.07.1981, s. 3.

³⁰⁶ “Yılbaşı Armağanı”, *Milliyet*, 14.12.1989, s. 19.

³⁰⁷ Fakat bu tanımlamalardan aslında ne kastedildiği, üretilen tekstil ürünlerinin hangi dönemi, motifleri referans aldığı anlaşılamamaktadır. Vakko arşivinin araştırmacılara kapalı olması nedeniyle birincil kaynakları (geçmiş dönemde üretilen ürünler) inceleyerek bu muğlâklığı çözmeye mazhar olamadım.

Klasikleri koleksiyonunda yer alan örneklere yer verilmiştir.³⁰⁸ *Osmanlı/Türk Klasikleri* koleksiyonu, çoğunlukla Topkapı Sarayı, zaman zaman dünya müzelerinde yer alan tekstil örnekleri, bazen İznik çini desenleri, minyatürlerden yararlanarak, modern anlayışla oluşturulmuştur.³⁰⁹ Koleksiyon ve katalogun nasıl hazırlandığı şu cümlelerle ifade edilir: “*Vakko bugün, dört yüz yıl sonra, geçmişimizden günümüze kalan, bu olağanüstü güzellikteki sanatımızdan esinlenerek bir Osmanlı/Türk Klasikleri dizisi gerçekleştirme çabasını başlatmıştır.*”³¹⁰ “*Biz, Vakko olarak,... Esin kaynağımız geçmişimizin bu değerleri,... ama çabamız, geçmişe değil, 21. yüzyıla dönük.*”³¹¹

Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu’nda çintemani motifine rastlamaktayız. Katalogda çintemani motifli 7 ürün yer almaktadır (Resim 366-372). Her üründe farklı çintemani motifi kullanılmıştır. Bu ürünlerden dördünün esin kaynağını tespit etmek mümkün. Esin kaynağı tespit edilen 4 ürünün üçünde, esin alınan kaynak, aynen tasarıma uygulanırken, dördüncüsünde ise esin alınan kaynak kısmen stilize edilmiştir. 7 ürünün beşinde, çintemani motifi ana süs ögesi olarak kullanılırken, kalan 3 üründe ikincil süs ögesi olarak kullanılmıştır. 7 ürünün yalnızca ikisinde motife dalgalı çizgiler eşlik eder. Çintemani motifinin, özellikle sultan ve şehzadelerin kaftan ve iç çamaşırlarında yer aldığı, ‘güç’ ve ‘bereket’ simgesi olarak kullanıldığı belirtilir.³¹² Vakko, günümüzde hâlâ Osmanlı desenlerini ve motiflerini üretmeye devam etmektedir. Bunların arasında çintemani motifine de rastlıyoruz (Resim 373, 374).

³⁰⁸ Bkz. Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu*, Vakko Yayınları, İstanbul 1999.

³⁰⁹ Sunu, Vakko, *Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu*, Vakko Yayınları, İstanbul 1999.

³¹⁰ Gös. yer.

³¹¹ Gös yer.

³¹² a.g.e., s. 58.

Printemps: Printemps markalı ve 1990 tarihli tekstil-yastık ürünlerinde, çintemani motifi yer alıyor.³¹³ Piramit şeklinde dizilen üç benek ve altta iki dalgalı çizginin oluşturduğu basit kompozisyon, kayan eksenler üzerinde dönüşümlü sıralanmaktadır (Resim 375). Bu kompozisyon şemasının benzerini Osmanlı tekstil ürünlerinde sıkça görmek mümkün.

Linens-Arzu Kaprol Home Koleksiyonu: 2010 yılında modacı Arzu Kaprol, Linens tekstil firması için Linens-Arzu Kaprol Home koleksiyonunu hazırladı. Bu koleksiyonda “İstanbul”, “Madalyon”, “Çizgi”, “Degrade”, “Rumi”, “Saltanat”, “Harem” ve “Çintemani” temaları yer almakta (Resim 376, 377). Arzu Kaprol Home koleksiyonunu ile ilgili bir yazıda çintemani hakkında şunlar yazılmakta: “*Yatak odalarında klasiklerden vazgeçemeyenlere, klasiği tekrar yorumlayarak ‘Çintemani’ tasarımıyla yeniden hayat veriyor. Osmanlı’da büyümeyi ve genişlemeyi temsil eden üçlü hilal formu olan ‘Çintemani’, Arzu Kaprol Home’da yaratılan özel jakar desenleri ve kadife biyeleriyle dikkat çekiyor.*”³¹⁴ Motifin Osmanlı’da büyüme ve genişlemeyi temsil ettiğine dair herhangi bir metin yok. Bu yorum muhtemelen günümüze ait bir anlam okuması olarak kullanılmış.

Linens-Arzu Kaprol Home koleksiyonunun ‘Çintemani’ temasında kısmen modernize edilmiş çintemani motifi yer alıyor.³¹⁵ Üçgen şeklinde yerleştirilen beneklerin teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş, teğet kısımlar hilal şeklinde kopuk bırakılırken, beneklerin içerisine yerleştirilen üç nokta yer alır.

‘Çevre’den Çintemaniye: Osmanlı’yı Modaya Taşımak’ Sertifika Programı: 2008 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Merkezi, Kültür ve

³¹³ *Arredamento Dekorasyon*, S. 12, Ocak 1990, s. 32.

³¹⁴ “Linens’e Modacı Dokunuşu”, *Zorlu Dergisi*, S. 24, http://www.zorlu.com.tr/PDF/DERGI/sayi24_18_19.pdf, s.19, (19.01.2011),

³¹⁵ *Linens-Arzu Kaprol Home Kataloğu*, 2010.

Toplum Araştırmaları tarafından düzenlenen ‘Çevre’den Çintemaniye: Osmanlı’yı Modaya Taşımak’ Sertifika Programı düzenlenmiştir. Osmanlı giyim alışkanlıklarını incelenmek ve günümüze uyarlanmak amacıyla düzenlenen bir eğitim programıdır.³¹⁶ Eğitim programında, Hülya Tezcan, Şebnem Akalın Eryavuz gibi akademisyenlerin yanı sıra Arzu Kaprol, Faruk Saraç, Süleyman Orakçioğlu gibi modacılar da yer almıştır. Programın tanıtım metninde yer alan şu açıklamalar yer almaktadır: “Osmanlı desenlerinin, kumaşlarının, giyim kuşam ve takı alışkanlıklarının günümüz Türkiye ve dünya modasına uyarlanması ve modada yaşanan bu ‘Osmanlı’nın yeniden keşfi’ sürecinin, dünya tekstil pazarında markalaşma yolunda önemli adımlar atan Türkiye tekstil sektörünün geleceğine etkileri değerlendirilecektir.” “Derslerde hem Osmanlı saraylarında hem de Anadolu’dan farklı etnik grupların gündelik yaşamlarında tercih edilen kıyafet, desen ve aksesuarlar incelenecek, bu giyim kuşam alışkanlıklarının günümüz Türkiye’nde moda tasarımına uyarlanışına yer verilecektir.”³¹⁷ Çintemani motifi üzerinden Osmanlı kültürünün ve çeşitli temsillerinin ‘yeniden üretimi’ gerçekleştirilmektedir. Bunu yaparken de geçmişi iyi anlamak gerektiğinin bilincinde olduğu fark ediliyor. Tanıtım metninde belirtilen ‘Osmanlı’nın yeniden keşfi’ vurgusu, eğitim programını düzenleyenlerin bilinçli olduğunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

BTürk: BTürk, hazır giyim, özellikle de tişört tasarımı üzerine çalışan bir marka. 2006 yılında tasarımcı Reha Erdoğan tarafından Damat Tween markasıyla birlikte ortaya çıkarılan BTürk, kendini Türk ve Osmanlı kültürüne ait sembollerin modern hayata uyarlanması olarak tanımlıyor.³¹⁸ Reha Erdoğan bir gazeteye verdiği röportajda BTürk’ün doğuşunu şöyle anlatır: “... Oradan çakan şimşekle, kafayı taktım, nedir Türklüğün 'sign'ları, ne tür semboller kullanmışlar dedim. 'BTürk' radikal bir design hareketi. Tişört direkt mesaj veren, sizi anlatan mistik bir giysi.”

³¹⁶ ‘Çevre’den Çintemaniye: Osmanlı’yı Modaya Taşımak’ Sertifika Programı, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Merkezi, Kültür ve Toplum Araştırmaları, İstanbul 2008, s. 2.

³¹⁷ Göş. yer.

³¹⁸ “Tasarımcı”, BTürk, <http://www.bturk.com.tr/>, (13.02.2013).

Röportajı gerçekleştiren yazar, röportajın giriş paragrafında BTürk ile ilgili şu ifadeleri kullanılır: *“Moda tasarımı, endüstriyel tasarım, yemek ve müzik tasarımı gibi başlıkları olan taarruz, Ortaasya'dan, Osmanlı'ya 'Türk' imajının izini sürüyor, bağımsız sembolleri günümüz tüketimine dahil ediyor. Proje Ortaasya bozkırlarından Viyana kapılarına dallanıp budaklanmaya hazırlanırken...”*³¹⁹ Buradaki Türk-İslam vurgusu dikkate değerdir.

BTürk'ün tasarımları arasında, “Buddha”, “Gökturks”, “Turk tac toe”, “Turkish Moon”, “Tuğra”, “Semazen”, “Çintemani” isimli tişört tasarımları yer alıyor. Resim 378’de yer alan “Çintemani” adlı tişört tasarımında, 17. yüzyıl ilk çeyreğine ait atlas tören kaftanı (muhtemelen Sultan İbrahim’e ait,³²⁰ Resim 125) üzerinde yer alan çintemani motifi kullanılmıştır. Motif, açık uçları birbirine bakan üç hilalin, ters üçgen oluşturarak biçimde dizilmesinden oluşur. Bu tasarımın altında ve üzerinde dalgalı birer çizgi yer almaktadır.

Markanın internet sitesinde çintemani motifinden şu şekilde bahsedilmekte: *“Türklerin İslamiyet’i din olarak seçmesinden evvel benimsedikleri şamanizm ve budanın etkisiyle Orta Asya da göçebe olarak yaşayan Türk’lerden olan Uygurlar tarafından kullanılan 'bu üç benek motifi' erkeklik, güç, kuvvet ve saltanatın sembolü olarak kullanılmıştır... Gücüm ve kudretim iki dudağımın arasındadır anlamına gelir.”*³²¹

Reha Erdoğan gazeteye verdiği röportajda, BTürk tasarımlarında yer bulan çintemani motifi ile ilgili şunları söyler: *“Araştırdıkça öyle güzel detaylar çıkıyor ki! Mesela çintemani desenini herkes bilir, ama çıkışı neymiş biliyor musun? Padişahların boxer'larında yazılıymış: 'Gücüm, kudretim, adaletim, iki dudağımın*

³¹⁹ Pınar Öğünç, *a.g.s.*

³²⁰ Cornucopia, S. 34, 2005, s. 9.

³²¹ “Çintemani”, BTürk, <http://www.bturk.com.tr/>, (13.02.2013).

arasında' demekmiş. Mesela tuğralar, sadece padişahın imzası değil, içinde bir yerde padişahın bütün soyağacı var.”³²²

Reha Erdoğan başka bir röportajında, motif ile ilgili şunları ifade etmektedir: *“Tarih kitaplarından ilk kez Türk kelimesinin geçtiği yerin Göktürk alfabesi olduğunu keşfettim. Ve o kelimeyi tişörtlerimde kullandım. Ayrıca fazla bilinmeyen Türk öğeleri arasında Osmanlıların gizli servisinin amblemi olan iç içe geçmiş iki hilali yine tasarım olarak seçtim. Çintemani deseni modada da çok kullanılıyor ancak anlamının tam olarak ne olduğu bilinmiyor. İki dalgalı çizgisinin arasında kullanılan Gücüm, kudretim ve adaletim iki dudağımın arasında anlamına gelen sembolü, ben yabancıların da beğeneceği ürünlere dönüştürdüm.”³²³*

Reha Erdoğan’ın çintemani için kullandığı *Padişahların boxer'larında yazılıymış: Gücüm, kudretim, adaletim, iki dudağımın arasındadır* açıklaması ilk bakışta uydurma gibi görünse de, açıklamanın gerçeklerden yola çıktığını söyleyebiliriz. Açıklamada geçen *iki dudak* ifadesi ile muhtemelen motife eşlik eden dalgalı çizgiler kastediliyor. Ayrıca Osmanlı sarayı ileri gelenlerinin –özellikle erkeklerin- iç çamaşırlarında çintemani motifinin yer aldığını belirten çeşitli akademik kaynaklardan önceki sayfalarda bahsetmiştik. Zaten hâlihazırda birçok akademik kaynak motifin saray ileri gelenleri -özellikle padişah- tarafından, *güç, iktidar* sembolü olarak kullanıldığından bahsetmekte. Lakin Erdoğan’ın motif için kullandığı açıklamanın, çok keskin ve popülist olduğu ortada. Biraz da sarkastik.

Son olarak, BTürk’ün tasarımları ve tasarımlar arasında yer alan çintemani motifi ile ilgili verilen bilgilerde, Türk-İslam vurgusu hissedilse de aslında ‘Türk’ vurgusu özenle ön plana çıkarılmaktadır. Motifin Orta Asya bağları özenle vurgulanmaktadır.

³²² Pınar Öğünç, *a.g.s.*

³²³ Nilüfer Pazvantoğlu, Reha Erdoğan ile Röportaj: “Design Week’te Bi Türk”, *Hürriyet Kelebek*, <http://kelebek.hurriyet.com.tr/ozelroportaj/5079693.asp?m=1>, (14.09.2011).

4.3. Çeşitli malzeme

İnci Eviner, *Yeni Vatandaş*: 2010 yılında İstanbul Modern’de düzenlenen ‘Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek’ adlı sergi, Batılaşma’dan bugüne Türkiye’deki sanatın gelenekle olan ilişkisine odaklanan sergi, sanatçıların tarih ve modernliği yorumlayışını gözler önüne seriyor. Geçmişini eni bir gözle değerlendiren dokuz sanatçının çalışmalarıyla, günümüzde çağdaş sanatta geleneğin anlamı tartışmaya açılıyor. Bu bağlamda, geleneklerden, tarihsel kökenlerden yola çıkarak üreten sanatçıların, günümüzde Doğu-Batı, yerel, evrensel, gelenek, modernlik ve çağdaşlık kavramlarının yeniden okumaları sunuluyor.³²⁴ Sanatçı İnci Eviner, sergiye *Yeni Vatandaş* adlı eseriyle katıldı. *Yeni Vatandaş*, desenli duvara yerleştirilen üç videodan oluşuyor. Çin sanatına göndermelerde bulunan iki videonun arasında yer alan videoda çintemani motifi, eserin ana temalarından biri olarak tasvir ediliyor (Resim 379, 380). Eserde yer alan motif, Sultan Ahmet Camii (Resim 66) ve Eyüp Sultan Türbesi’nde (Resim 67) kullanılan çinilerin neredeyse birebir kopyası olarak tasarlanmış.

Eviner, eseri oluştururken, Batı’nın Doğu’yu tahayyül ediş biçimi olan ‘oryantalizm’ kavramından etkilenmiştir. Eviner, eserin oluşum sürecini şu cümlelerle ifade ediyor: “*Sanat tarihine ait alegori, ikonografi ve mitolojilerden koparılıp alınmış parçalar beni çok ilgilendiriyor. Bunları yeniden kullanarak resim oluşturuyor ve içinde kendime bir yer açıyorum.*”³²⁵ “*Kültürümüze özgü sözde güzellikleri satabilmek hem Batı karşısında bir kimlik talebi hem de kendimize güvenimizin bir tarifiydi.*”³²⁶ “Yeni Vatandaş’ta çintemani motifine, Batı’nın yani sömürgeciliğin yağmaladığı tipik motiflerden biri eşlik ediyor. Paris’te bir müzeden aldığım kartpostal, 19. yüzyıla ait bir duvar kâğıdı örneği.”³²⁷ “[Paris’te kaldığım süre boyunca] *tarihten, gelenekten, illüstrasyon tarihinden; başkasını, ötekini,*

³²⁴ *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, İstanbul 2010, s. 6.

³²⁵ İnci Eviner, *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek: Sergi Konuşmaları*, ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, İstanbul, [t.y.], s. 53-54.

³²⁶ İnci Eviner, *a.g.e.*, s. 58.

³²⁷ İnci Eviner, *a.g.e.*, s. 58-59.

doğayı imgeleştirme ve bunu kontrol etme sürecinden nasıl etkilendim... Kimlik meselesini imgeler üzerinden ararken hep ‘Vatandaş kimdir?’ ve ‘Nasıl vatandaş olunur’ sorularıyla karşı karşıya geldim ... ve ironik olarak Yeni Vatandaş’ta göreceğiniz gibi toplanmış imgelerin rastgele oluşturdukları küçük hikayelerden, geçici kimlik konumları yaratarak ‘mülteci’ için geçici bir hayat kurguladım.”³²⁸

Eviner, *Yeni Vatandaş* adlı eserini ve eserde yer edinen çintemani motifini ise şöyle açıklıyor: “[*Yeni Vatandaş* adlı eserde yer alan ve Çin sanatına göndermelerde bulunan iki videonun] yanı başına *Avrupa’nın İslam fobisiyle ilgili bir figür koymak istedim. Bu narsisist bir İslam figürü aslında. Modern bir kavram olarak narsisizmin İslam figürüyle ilişkisini kurmak imkânsızdır. Ama benim figürüm kendisini okşuyor; yani kendisinden memnun, narsisist bir figüre dönüşüyor.*”³²⁹ “Türkiye’nin turistik imgesi olarak sık sık kullanılan Çintemani çini motifi, kendi yüzeyinden koparılarak kültürel bir temsil olarak dolaşıma girmiş bir imgedir. Kültürel tüketimin popülist bir yansıması olan bu motifin gizlediği şiddet, kızların sersemletici ve öfkeli aksiyonları ile bir direnç olanağı ortaya çıkardı. *Yeni Vatandaş için bir varoluş alanı yaratmak amacıyla, üzerine yapışan tanımlardan kurtarıp, onu her türlü ideolojik bakışın kısıtlı anlamlar dünyasından özgürleştirdim. Süslemenin masum motiflerinde gizlenen ve Avrupa’nın politik sınırların dışında bırakılan bastırılmış kültürel farkları görünür kılmak için onlara hareket hakkı tanıdım. Bu zamansız donmuş imgeler video tekniğinin olanaklarıyla özgürleştiler.*”³³⁰

Eviner, Doğulu veya çintemani motifi gibi Osmanlı’ya ait temsillerin nasıl tahayyül edildiğini, bu tahayyüllerin Batı tarafından oryantalist bir kurgu içerisinde nasıl kullanıldığının bilincinde olan ve bu bilinçte kullanan bir sanatçı olarak karşımıza çıkıyor. Belki de bu ülkemizde tek.³³¹ Eviner, bu kurguyu ters çevirmeye çalışıyor ve ironik bir göndermede bulunuyor.

³²⁸ İnci Eviner, *a.g.e.*, s. 59-60.

³²⁹ İnci Eviner, *a.g.e.*, s. 60.

³³⁰ İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, İstanbul 2010, s. 87.

³³¹ En azından bu şekilde bir açıklamaları yok.

Fransa’da Türk Mevsimi: 1980 öncesi dönemde Batılı bir kimliğe bürünmek isteyen devlet için Doğu’yu hatırlatan temsiller sakıncalı bulunurken, 1980’lerdeki liberal politikalarla birlikte devlet bu temsillere daha ılımlı yaklaşılmaya başlar. Günümüzde devletin sipariş ettiği reklam kampanyaları, oryantalist kurgu ve temsillere başvurabiliyor.³³²

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) ve Culture France’ın yakın işbirliği ile her iki ülkenin Dışişleri ve Kültür Bakanlıklarının himayesinde hazırlanan ve Türkiye ile Fransa arasında imzalanan Niyet Mektubu ile 2009 yılında “Fransa’da Türkiye Mevsimi” ilan edilmiştir. “Fransa’da Türkiye Mevsimi” logosunda (Resim 381), Sultan Ahmet Camii (Resim 66) ve Eyüp Sultan Türbesi’nde (Resim 67) rastladığımız, 16. yüzyıl sonu-17. yüzyıl başı (?) İznik dönemi çinilerinde kullanılan çintemani motifinin neredeyse birebir kopyası yer almaktadır.

1 Temmuz 2009-31 Mart 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Fransa’da Türkiye Mevsimi (Saison de la Turquie en France)” çerçevesinde, 600 civarında kültürel, sosyal, siyasi, ekonomik ve bilimsel etkinlik düzenlenmiştir. Paris’te Grand Palais’de düzenlenen “Bizans’tan İstanbul’a: İki Kıtanın Limanı” temalı tarihi eser sergisinin yanı sıra, Louvre Müzesi’nde “Osmanlı Tekstil ve Kaftanları”, “Antik İzmir ve İyonya” ile “Hitit” temalı tarihi eser sergileri de, Ekim 2009’da ziyaretçileriyle buluşmuştur. “Fransa’da Türkiye Mevsimi” çerçevesinde, Paris’in yanı sıra Marsilya, Lyon, Strazbourg, Bordeaux ve Fransa’nın her köşesine yayılan çağdaş ve klasik müzik, sahne sanatları, edebiyat, güncel sanat, sinema, tiyatro, dans, gastronomi, spor, eğitim, tasarım ve moda gibi farklı alanlardaki etkinliklerle, Türkiye’nin kültürel özelliklerinin, dinamizminin ve yaratıcılığının Fransız toplumuna yansıtılmasına çalışılmıştır.³³³

³³² Edhem Eldem, *a.g.e.*, s. 225.

³³³ “Fransa’da Türkiye Mevsimi”, T.C. Dışişleri Bakanlığı, <http://www.mfa.gov.tr/yurtdisinda-son-zamanlarda-duzenlenen-turk-yillari-ve-mevsimleri.tr.mfa>, (15.02.2011).

Projenin destekleyicilerinden İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı)'nin resmi sitesinde proje ilgili metinde şu açıklamalar yer alıyor: “...*altı yüzden fazla etkinlikle Türkiye, kültürel zenginliğini, yaratıcılığını ve çeşitliliğini; Fransa’yla güçlü ilişkilerinin uzun geçmişini ve modernliğini Fransız toplumuna tanıtmaya fırsatı buldu. Yüz yirmi yerel yönetimin aktif rol oynadığı bu geniş çaplı proje süresince Türkiye’nin modern yüzü ve çok yönlü, değişime açık, yenilikçi varlığı Fransız kamuoyuna tanıtıldı.*”³³⁴ Açıklamada geçen ‘modern’, ‘değişime açık’ ‘yenilikçi’ kavramları, sergi temalarının Cumhuriyet öncesi döneme -özellikle de altın çağ olarak tabir edilen 16. yüzyıl Osmanlı döneme- odaklandığı ve proje logosu olarak 16. yüzyıl Osmanlı dönemine ait bir süsleme ögesi olan çintemani motifinin kullanıldığı düşünüldüğünde, metnin ya da proje amacının tutarsızlığını karşımıza koymakta.

T.C. Dışişleri Bakanlığı’na yapılan bilgi edinme başvurusu sonucunda: ‘Fransa’da Türkiye Mevsimi’nin logosu, ‘Fransa’da Türkiye Mevsimi’ Karma Organizasyon Komitesi (KOK)’nin, logo siparişi verilmiş olan çeşitli grafiker, sanatçı, logo tasarım ve tanıtım firmalarının sunmuş olduğu logo örneklerinden birisi üzerinde çoğunluk kararı ile tespit edildiği ve kararın kamuoyuna, Karma Organizasyon Komitesi’nin Fransız üyelerinden CulturesFrance yetkilisi Fanny Aubert Malaurie tarafından şu ifadelerle açıklandığı belirtilmiştir: “*Mevsimin logosunun turkuvaz çintemani olarak belirlendiği, Mevsim’de slogan kullanılmamasına karar verildiği, bunun yerine ‘Saison de la Turquie en France’ ifadesinin kullanılacağı...*”. Açıklama ve tutanaklarda, seçilen logonun kim yada hangi firma tarafından yapılmış olduğu bildirilmemiş, çintemani motifininin seçilmesine ilişkin olarak herhangi özel bir neden belirtilmemiştir.³³⁵

³³⁴ “Fransa’da Türkiye Mevsimi”, İKSV, <http://www.iksv.org/tr/fransadaturkmevsimi>, (15.02.2011).

³³⁵ Bu bilgiler, yapılan bilgi edinme başvurusu sonucunda T.C. Dışişleri Bakanlığı’ndan edinilmiştir.

Anikya - Expo Şanghay 2010 Fuarı: 19. yüzyılda farklılığı, yerelliği ve otantikliği üretmek, teşhir etmek ve pazarlamak için küresel geçerliliği kolay tanırılığı olan bir dile başvurmak yeterliydi. Bir laboratuvar işlevi gören dünya sergileri otantiklik yarışına imkan veren mekanlar olarak karşımıza çıkıyor.³³⁶ 19. yüzyılın ortalarında başlayan, özellikle Doğu'ya ait imgelerin oryantalist bir kurguyla 'sergilendiği' "dünya fuarları"nın devamı sayılan Expo'da, Osmanlı'ya ait imgelerin bugün bile hâlâ 'teşhir' ediliyor olması oldukça ilginç. Aslında yüzyıldan fazla bir süre sonra ve de değişen siyasi yapıya rağmen Osmanlı'ya ait imgeler paradigması bugün bile geçerliliğini korumakta.

68. Expo Şanghay 2010 Fuarı'na Türkiye'yi temsilen katılan Anikya İznik Çini, Türkiye pavyonu çıkışına yapılan 120 metrekairelik hediyeelik eşya satış mağazası için özel olarak çintemani desenli evani koleksiyonu hazırladı. Fuar için 55 çeşit, 700 parçadan oluşan çok özel bir 'Çintemani Koleksiyonu' hazırladıklarını anlatan Anikya İznik Çini Tasarım ve Ürün Geliştirme Bölüm Başkanı Nejla Anıl, şunları söyledi: *"Bu koleksiyonda, Türk Dış İşleri Bakanlığı'nın talebiyle, Çin beneği olarak da isimlendirilen Çintemani (Çin-temani) deseni, uzak doğu kökenli bir motif olduğu için seçildi. Çintemani desenini; tabak, şekerlik, tuzluk, kaftan, kase, kol düğmesi, kolye, vazo gibi birçok ürüne uyarlarken, Türkiye pavyonunun bayrak kırmızısı konseptini ön plana çıkarttık. Türk el sanatları mağazasında, satışa sunulmak üzere hazırladığımız çintemani koleksiyonu..."*³³⁷ Bazı kaynaklarda motifin Uzak Doğu kökenli olduğu belirtiliyor. Kimi kaynaklarda motifin 'Uzak Doğu etkili olduğu' bilgisi çintemani motifinin seçilmesinde etken olabilir. Fuarın düzenlendiği yer ile motifin kökeni arasında bir bağ kurulduğu düşünülebilir. Haberde, Türk Dış İşleri Bakanlığı'nın talebiyle bu motifi seçtikleri belirtilmekte. 2009 yılında T.C. Dışişleri Bakanlığı himayesinde düzenlenen 'Fransa'da Türk Mevsimi'nde de benzer bir seçim söz konusu.

³³⁶ Ahmet Ersoy, "Topçular Kışlası ve Bir Kitleli Tüketim Aracı Olarak Tarih", *Toplumsal Tarih*, Toplumsal Tarih Dergisi, S. 232, Nisan 2013, s. 75.

³³⁷ "Türk çinileri dünyayı fethedecek", *Milliyet*, <http://www.milliyet.com.tr/Ekonomi/SonDakika.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1221385&Date=22.06.2012&Kategori=ekonomi&b=Turk%20cinileri%20dunyayi%20fethedecek>, (06.04.2010).

Anikya İznik Çini, ayrıca Türkiye pavyonunun iç dekorasyonu için her biri 12 metrekarelik toplam 48 metrekare olan 4 adet İznik çini panosu üretti. Bu panolarda, çintemani, S lale, bahar dalı ve Rüstempaşa Camii bordürlü desenler kullanıldı.³³⁸

BKG (Bilkent Kültür Girişimi): BKG ürünlerinde çeşitli malzeme (cam, metal, çini, tekstil,...) olduğundan dolayı BKG ürünlerini bu alt başlıkta incelemek daha doğru olacak. BKG (Bilkent Kültür Girişimi), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın açtığı 'Müze ve Ören Yerleri Satış Alanları ve Ticari Faaliyetlerin Yönetimi, Yürütülmesi, Geliştirilmesi, Ürün ve Hizmet Tedariki İhalesi' kapsamında Türkiye genelinde 55 müze ve ören yerinin ticari alanlarının işletmesi yetkisi almıştır.³³⁹ Kurum proje kapsamında, müze ve ören yerlerindeki mağazalar açmıştır. Bu mağazalarda müzelerde bulunan eserlerin birebir ya da küçültülmüş ölçülerdeki replikaları, mimari, resim, minyatür, hat, el yazmaları, kumaş gibi Anadolu'nun kültürel mirasından esinlenilerek hazırlanmış özel tasarım ürünler satılmaktadır.³⁴⁰ Satılan ürünler arasında çintemani motifi sıkça karşımıza çıkmaktadır. Araştırma sonucunda 23 adet çintemani motifli ürün tespit edilmiştir (Resim 382-401). Bu 23 üründe, 13 farklı çintemani motifi kullanılmıştır. Kimi ürünlerde, motifin ucu kapalı hilale dönüştüğü görülür. Ürünlerde kullanılan 13 farklı motiften, beşinin esin kaynağını tespit etmek mümkün. Esin kaynağı tespit edilen 5 üründen yalnızca biri kısmen stilize edilirken, diğer dördü aynen uygulanmıştır. Referansı tespit edilemeyen 8 motif, Osmanlı tasarım sınırlarını aşmadan dizayn edilmiştir. 13 farklı çintemani motifinin, toplamda yedisine dalgalı çizgiler eşlik etmekte. Ürünlerde çoğunlukla rafine ve ana süs ögesi şeklinde düzenlenen çintemani motifi yer alır. Tasarımlarda çoğunlukla Osmanlı dönemi çini-seramik, ağırlıklı olarak da tekstil ürünleri esin kaynağı olmuştur.

³³⁸ Gös. yer.

³³⁹ "Hakkımızda", BKG internet sitesi, <http://www.bkg.com.tr/content/1/Hakk%C4%B1m%C4%B1zda/>, (10.10.2012).

³⁴⁰ BKG Ürün Katalogu, 2012, s. 2.

BKG ürün katalogunda, motifin Budist etkili olabileceği belirtilirken özellikle ‘Timur damgası’ olarak anıldığı ve Timur devri sikkelerinde kullandığı ifade edilir.³⁴¹

Müze'nin Kahvesi: BKG (Bilkent Kültür Girişimi) tarafından kurulan Müze'nin Kahvesi, BKG'nin internet sitesinde şu şekilde tanıtılmakta: “*BKG, Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği'nin ‘Türk kahvesinin en doğru yöntemlerle pişirildiği ve sunulduğu ilk yer’ unvanını verdiği Müze...*”³⁴²

BKG (Bilkent Kültür Girişimi) tarafından kurulan Müze'nin Kahvesi, müze ve ören yerlerinde işletmeye açtığı yeme-içme alanları zinciri olarak düzenlenmiştir.³⁴³ Müze'nin Kahvesi logosunda kısmen modernize edilmiş çintemani motifi yer alıyor. Motifin teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilmiş, teğet kısımlar hilal şeklinde kopuk bırakılırken her bir beneğin dışına kahve çekirdeğine benzeyen süs öğeleri yerleştirilmiştir.

Müze'nin Kahvesi logosunda yer alan çintemani motifi, ‘Türk kahvesi’ gibi turistik bir imge ile birlikte sunuluyor (Resim 402). Günümüzde motifin turistik bir metaya dönüşmüş olduğu düşünüldüğünde, logoda yer alan motif ve Türk kahvesi uyumlu hale geliyor.

Chintamani Restoran: 2002-2004 yılları arasında Londra’da faaliyet gösteren Chintamani Restoran, Zeynep Fadıllıoğlu ve ekibi tarafından tasarlanmış. Bu tasarımda çintemani motifi, restoranın ana temasını oluşturuyor. Çintemani motifi

³⁴¹ BKG Ürün Katalogu, s. 74.

³⁴² “Türk İslam Eserleri Müzesi' ndeki Müze' nin Kahvesi Açıldı”, BKG, <http://www.bkg.com.tr/news/22/%E2%80%9DM%C3%BCze%E2%80%99nin%20Kahvesi%E2%80%9D%20A%C3%A7%C4%B1d%C4%B1>, (20.04.2012).

³⁴³ “Müze'nin Kahvesi”, BKG, <http://www.bkg.com.tr/content/14/M%C3%BCze'nin%20Kahvesi/>, (20.04.2012).

mekân içerisinde çeşitli yerlerde temel süsleme ögesi olarak kullanılmış. Ucu kapalı, tek bir hilal şeklinde dizayn edilen çintemani motifi, son derece sade ve minimalisttir (Resim 403).

Chintamani Restoran ile ilgili bir yazıda restorandan şu şekilde bahsedilmekte: *“Budist felsefesinde ‘hayatın anlamını’ veya aydınlanmayı temsil eden Çintemani, Avrupalılar tarafından Osmanlıların simgesi olarak görülmüş ve saray için hazırlanan kaftanlarda asaletin simgesi olarak kullanılmıştır... Timur zamanında ve Kahire’de Memluklar tarafından da kullanılan... Londra’da yeni açılan ‘Çintemani’ restoran ismini bu simgeden alıyor. Zeynep Fadılloğlu yönetiminde on kişilik ekiple tasarlanan restoranda, Çintemani deseni mekân içinde çeşitli yorumlarla kullanılmış. Bunun yanı sıra bir çok ünlü tasarımcı ve sanatçının da katkıları var.”*³⁴⁴ *“Doğu ve Batı’yı birleştiren bu motif, Zeynep Fadılloğlu’nın tasarımıyla bu restoranın ana temasını oluşturuyor. Budizm’den Osmanlı’ya Çintemani motifin etkisinin hissedildiği her yerin menüsünü bulmak mümkün... Restoranda Selçuk, Osmanlı, Bizans ezgilerinin çağdaş anlamda yorumlayan bir görüntü sergileniyor.”*³⁴⁵ İlgili yazıda çintemani motifi, Anadolu’ya ait kültürel temsillerin, - bu sunuma motifin Uzak Doğu kökeni vurgusu da eklenince, dünya kültürlerinin- kesiştiği bir simge olarak sunuluyor.

Yazıda belirtilen kaftanlarda ‘asaletin simgesi’, Avrupalılar tarafından ise ‘Osmanlıların simgesi’ olarak görüldüğü belirtiliyor. Lakin buna dair bir kaynak yok. İlgili yazıda mekân tasarımı tarif edilirken bazı ilginç çağrışımlarda da bulunuluyor: *“Ünlü tasarımcı Bugatti, ışıklı kanepeler arkalarını tasarlarken adeta Alevilerin Cem halinde bir araya gelmelerini andırırçasına, Çintemani motifini yeniden ve tekrar uyguluyor.”*³⁴⁶ Yukarıda yer alan yazıda, dinsel bir çağrışım yapılıyor. Yazıda yer alan açıklama, motif ile dine -hatta Aleviliğe- göndermede bulunan erken metinlerden biri olarak karşımıza çıkıyor.

³⁴⁴ “Chintamani Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, S. 74, Ocak 2003, s. 107.

³⁴⁵ A.g.m., s. 108.

³⁴⁶ A.g.m., s. 107.

Benzer bir dinsel gönderme, akademik bir metinde geçmekte: “Çintemani motifi, İslami tarikatlarda; bilmek, olmak, varmak, İslam edebiyatında; yaradılış, yarayış ve yaradana dönüş anlamlarıyla kabul edilirken, Hristiyanlıkta; Tanrı, Hz. İsa ve Meryem Ana denilmiştir. Sufi inançlarına göre; canlılar, cansızlar, nebatlar anlamına gelirken, Mutasavvıflara göre ise bilgi (bilmek), görgü (bulmak) ve oluş (olmak), diye değerlendirilmiştir. Bazı Anadolu inanışlarında ise Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Hz. Fatma’yı temsil etmiştir.”³⁴⁷ Yukarıda yer alan metin, Hüseyin Alantar’ın *Motiflerin Dili* adlı çalışmasından etkilenmişe benziyor. Yukarıdaki metin, her ne kadar Alantar’ın ifadelerine benzese de Alantar, bu dinlerle motif arasında doğrudan bir ilişki kurmuyor. Alantar, Budizm, Hristiyanlık, İslamiyet, Alevilik gibi dinlerdeki kutsal ‘üçleme’lerden örnekler vererek ‘üç’ sayısının önemini ve motifi oluşturan üçlemeyi açıklamaya çalışıyor.³⁴⁸ Ayrıca yukarıda yer alan akademik metinde herhangi bir kaynağın belirtilmemiş olması açıklamanın güvenilirliğini sarsmakta.

2005 yılında Washington D.C.’de yapılan Stil ve Statü: Osmanlı Türkiye’sinden Saray Giysileri Sergisi yapılmıştır. Serginin küratörü sanat tarihçisi Prof. Dr. Nurhan Atasoy, 2005 yılında Hürriyet Gazetesi’ne verdiği demeçte, çintamani kaftanın savaş meydanında düşmanı etkilemek için birebir olduğunu belirtilir.³⁴⁹ Gerek akademik gerekse popüler kültürde motifin, savaş meydanında kullanıldığını gösteren bir metin yok. Lakin motifin kaplan ve pars postundan esinlenildiğini, motifin alplik, yiğitlik, kahramanlık, güç gibi anlamlar taşıdığını belirten bazı akademik kaynaklardan önceki sayfalarda bahsetmiştik. Alplik, yiğitlik, kahramanlık, güç gibi sıfatlar savaşçılıkla alakalı kavramlar. Atasoy, bu metinlerde yer alan sıfatlara atfen böyle bir söylem yaratmış olabilir.

³⁴⁷ S. Sibel Sevim - Zeynep Baskıcı, “Çini Sanatı ve Türk Sanatlarında Çintemani Kullanımı”, *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Haziran 2010, s. 558.

³⁴⁸ Bkz. Hüseyin Alantar, , *a.g.e.*, s. 281.

³⁴⁹ Gila Benmayor, “En büyük muamma Hangi kaftan, hangi padişahın”, *Hürriyet*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3460186&tarih=2005-10-30>, (30.09.2010).

Tasarımlar sıkça kullanılan motife bazen farklı anlamlar da yükleniyor. Cemil İpekçi bir röportajında, motifin Orta Asya'dan beri kullanıldığını söylerken, motifin 'nazar boncuğu' anlamında kullanıldığı ifade eder: *"Tılsımlı bileziklerimiz var, 'çintemani' dediğimiz. Bu şimdiye kadar nazar boncuğuyla yapılıyordu ama nazar boncuğu bize ait bir şey değil. Fenikelilere ait. Türklerin esas nazar boncuğu; 'çintemani' dediğimiz iç içe geçmiş üç göz şeklinde ve altında bir dudak olan bir figürdür. Evreni gösterir, yani evren sizi kötülükten korusun der. Tamamen Orta Asya Türklerine has bir şeydir. Osmanlı'nın son dönemine kadar bütün padişahlarımız bunu kullanmıştır. Çinilerde ve her yerde bol bol görülür. Sonra Osmanlı'nın batılılaşma sürecinde Roma'da kullanılan nazar boncuğuna dönülmüş. Ama esas göz boncuğunun çintemani veya kırmızı olması lazım. ... Benim takılarımın çok özel kutuların içinde minicik sertifikaları var. Onlar tasarımların ne mana ifade ettiğini açıklıyor. Buda'nın gözleri, Orta Asya'nın nazar boncuğu..."*³⁵⁰

Başka bir röportajında da benzer şeyleri söyler: *"Çintemani, bu topraklara... en eski ve nazara, kötülüğe karşı kullanılmış üç noktadan ibaret bir tılsım. Sonsuzluğu ifade eder, altındaki bulutlar da doğurganlığı ifade eder. Bunu son dönemine kadar Osmanlı kullanmış, ben de takılarımda kullandım."*³⁵¹

Akademik kaynaklarda motifi nazar boncuğu olarak tanımlayan metinler yok. Bazı akademik kaynaklar motifin *tılsımlı*³⁵² hatta *padişah ve şehzadelerin iç çamaşır ve kaftanlarında güç ve bereket simgesi*,³⁵³ *uğur ve kazaya belaya karşı koruyucu tılsım... Erkek iç donlarında görüleni zürriyete etkisi*,³⁵⁴ *insanüstü güçlerin tılsım niteliğinde*,³⁵⁵ *savaşçı-hükümdar ve mutlak hakim*,³⁵⁶ *kazaya, kötülüğe karşı*

³⁵⁰ Cemil İpekçi ile Söyleşi: "O artık mücevherin sultanı", Düğün Hazırlıkları, <http://www.dugunhazirlıkları.com/8220cemilipekci8221oartikmucevherinsultani-haberayrinti-16130-dugun-mucevherat.html?page=uzmanayrinti&cat=3>, (08.02.2010).

³⁵¹ "Cemil İpekçi'den Kraliçe'ye özel hediyeler", NTVMSNBC, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/446192.asp#storyContinues>, (13.05.20010).

³⁵² Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 286-7; Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.*, s. 76; Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 84; Gerard Paquin, *a.g.m.*, s. 118;

³⁵³ Cahide Keskiner, *a.g.e.*, s. 125.

³⁵⁴ Latife Aktan, *a.g.m.*, s. 84.

³⁵⁵ H. Örcün Barışta, "Timur Beneği...", s. 18.

³⁵⁶ Patricia L. Baker, *a.g.e.*, s. 88.

*koruyucu, iyilik getiren, cinsel ve doğaüstü güçler üzerinde etkili bir tılsım,*³⁵⁷ *iç donlarında görülmesi..., ...recûliye ve zürriyet üzerinde müessir*³⁵⁸ olarak tanımlandığını önceki sayfalarda belirtmiştik. Cemil İpekçi muhtemelen bu tanımlamalara istinaden motifi nazar boncuğuna benzetmiş olmalıdır.

Osmanlı temsilleri arasında yer alan çintemani motifini yeniden üreten zihniyet kimi zaman motif ile ‘geleneksel’ kavramına gönderme yapılabilmekte. Üretilen meta bazen Osmanlı temsilleri ile birlikte tüketiciye sunulurken ‘gelenek’ ile arasında bir çağrışım yapılmak isteniyor.

Migros Ramazan Ayı Kataloğu: Migros’un 2008 yılı Ramazan ayında çıkarmış olduğu market katalogunda, çintemani motifi kullanılmıştır (Resim 404). Burada kullanılan motifin, esin kaynağını bulmak zor olmakla birlikte motif kitsche dönüştüğünü söylemek mümkün. Muhtemelen Ramazan ayı ile (gelenek) ile motif arasında bir bağ kurulmaya çalışılmış.

SEK Kaymaklı Yoğurt: SEK markası 2010 yılında çıkarmış olduğu kaymaklı yoğurdun kap süslemesinde çintemani motifi kullanmıştır (Resim 405). Teğet kısımları birbirine bakacak şekilde yerleştirilen üç büyük beneğin her biri kendi içinde, farklı renkteki (mavi, beyaz, kırmızı) iç içe geçmiş üç beneğin kademeli olarak küçülmesinden oluşmakta.

Bir yoğurt kabında çintemani motifi ilginç, hatta kitsch duruyor. Muhtemelen kaymaklı yoğurdun gelenekselliği ile motif arasında bir bağ kurulmaya çalışılmış.

³⁵⁷ Hüseyin Alantar, *a.g.e.*, s. 287.

³⁵⁸ Reşat Ekrem Koçu, *a.g.e.*, s. 76.

Günümüzde yayınlanan bazı kitap/dergi kapaklarında çintemani motifi dekorasyon ögesi olarak kullanılabilenekte. Bu yayınların çoğu, özellikle kitap, Osmanlı dönemi tekstil ürünleri ile ilgili yayınlardır. Kitap kapağında konuyla alakalı olarak çintemani motifli tekstil ürününü yer alabiliyor. *Osmanlı Sarayının Çocukları: Şehzadeler ve Hanım Sultanlar'ın Yaşamları, Giysileri*,³⁵⁹ *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*,³⁶⁰ *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*,³⁶¹ *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*³⁶² adlı kitaplar örnek olarak verilebilir. Lakin bazı örnekler var ki yayın kapağında kullanılan motif ile kitabın içeriği uyumlu olmayabiliyor.

İstanbul Araştırmaları Dergisi: 1997 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve İstanbul Araştırmaları Merkezi tarafından yayınlanan İstanbul Araştırmaları Dergisi, İstanbul tarihi ile ilgili makalelerin yer aldığı bir yayın. Dergi kapağında, iç içe geçmiş üç benneğin oluşturduğu çintemani motifi yer alıyor (Resim 406). Motifi oluşturan benekler her sayıda farklı bir renge sahiptir.

İstanbul'un Yüzleri Kitap Serisi: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., tarafından yayınlanan *İstanbul'un Yüzleri* serisi, geniş bir kültür envanteri çalışmasını gerçekleştiren ve şehir kültürünün özelliklerini, değerlerini bir kültür mirası olarak kabul edip kayıt altına alan, İstanbul'un 100 önemli Yüzünü bir araya getiren bir kitap serisi.³⁶³ *İstanbul'un Yüzleri* Kitap Serisi, 100 farklı kitap olarak

³⁵⁹ Hülya Tezcan, *Osmanlı Sarayının Çocukları: Şehzadeler ve Hanım Sultanlar'ın Yaşamları, Giysileri*, Aygaz, İstanbul 2006.

³⁶⁰ Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, çev. Reyhan Alp - Ayşe Kardiçalı, derleyenler Julian Raby - Alison Effeny, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001.

³⁶¹ Semra Çalışkan Özer, *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*, İSAR-İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 2004.

³⁶² Halil İnalçık, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2008.

³⁶³ "ESKADER den Kültür A.Ş. ye 2 Ödül...", İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., <http://www.kultursanat.org/haber.php?id=126>, (10.04.2012).

yayınlanması planlanıyor. İstanbul'un ressamından fotoğrafçısına, kilisesinden esnafına, 100 kaybolan eserinden musikişinasına, ailesinden filmine tam 100 başlıkta İstanbul'a ait kültürel değerleri incelenecek.³⁶⁴

Yayınlanması planlanan 100 seriden şu ana kadar altmışaltısı yayınlandı. Bunlardan 11 adet kitap kapağında, dörtlü benek şeklinde düzenlenmiş çintemani motifi yer almakta (Resim 407). Topkapı Sarayı Harem Dairesi 18. yüzyıl duvar çinilerinde yer alan çintemani motifi (Resim 73), sadeleştirilerek kitap kapağına uygulanmış. Motif, referans aldığı dönemdeki gibi dörtlü beneklerden oluşuyor. Motifi oluşturan dalgalı çizgiler baklava deseni şeklinde dizilmiş, dörtlü benekler bunların içine yerleştirilmiştir. Kitaplardan yer alan motifin oluşturduğu kompozisyon tüm kitaplarda aynıken, motif için her bir kitapta farklı renkler kullanılmıştır. İlgili kitaplar şunlardır: İstanbul'un 100 Ressamı, İstanbul'un 100 Fotoğrafçısı, İstanbul'un 100 Yazarı, İstanbul'un 100 Roma, Bizans Eseri, İstanbul'un 100 Cadde ve Sokağı, İstanbul'un 100 Film, İstanbul'un 100 Spor Kulübü, İstanbul'un 100 Kaybolan Eseri, İstanbul'un 100 Kütüphanesi, İstanbul'un 100 Şiiri, İstanbul'un 100 Cam Sanatçısı,

Türk Kültürü ve Kimliği: *Türk Kültürü ve Kimliği* adlı kitabın kapağında çintemani motifi kullanılmıştır (Resim 408). Kitabın, İstanbul Kültür Üniversitesi tarafından Türkiye'nin, Avrupa Birliği'ne üyelik sürecine olumlu bir katkı sağlaması amacıyla hazırlandığı belirtilir.³⁶⁵

³⁶⁴ Özge Eğrikar - Burçin Polatoğlu, "İstanbul'un 'Yüz'leri için 100 kitaplık seri", *Habertürk*, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/598022-istanbulun-yuzleri-icin-100-kitaplik-seri>, (04.02.2011).

³⁶⁵ *Türk Kültürü ve Kimliği*, Kültür Üniversitesi Yayınları, ed. T. Mesut Eren, İstanbul [t.y.], arka kapak metninden.

Kur’ân Penceresinden İnsan ve Mutluluk Yolları: Dini içeriğe sahip *Kur’ân Penceresinden İnsan ve Mutluluk Yolları* adlı eserin kapağında stilize edilmiş çintemani motifi yer alır (Resim 409).³⁶⁶ Dini esintiler taşıyan motif tezhip üzerine işlenmiştir. Büyük bir daire içerisine hilale benzeyen ve üçgen oluşturacak biçimde dizilen üç daire, her bir daire içerisinde de (tahminen) dini referanslı Arapça yazıların yer aldığı kompozisyon motifi oluşturur.

Marshall Osmanlı Renkleri Koleksiyonu: 2010 yılında üretilen Marshall Osmanlı Renkleri Koleksiyonu, Osmanlı temsillerinin meta olarak kullanıldığı bir ürün yelpazesini içermekte. Bunun içerisinde çintemani motifi de kullanılıyor. Marshall Osmanlı Renkleri Koleksiyonu, Lokum, Akide, Şerbet ve Kahve adlı dört renk temasından oluşuyor. Koleksiyonun içerisinde, Boyanabilir Osmanlı Desenleri adıyla bir tema yer almakta. Bu tema “Çintemani”, “Kündekârî”, “Balık Pulu”, “Zencirek”, “Nar”, “Lale” ve “Karanfil” olmak üzere toplamda 7 önemli Osmanlı motifinden oluşuyor.³⁶⁷ Temada kullanılan çintemani motifi, minimalist ve sade izler taşıyor (Resim 410).

Firmanın internet sitesinde motiften şu şekilde bahsediliyor: “[Boyanabilir Osmanlı Desenleri] *Çintemani: İki hilalin iç içe geçmesinden oluşan bu desenin diğer bir adı da pars beneğidir. Ormanın kuvvetli hayvanı olan parsın benekleri, padişahın kuvvetini temsil eder. Çintemani deseni, kullanıldığı mekana sadelik ve ağırbaşlılık verir.*”³⁶⁸ Motifin tanıtıldığı internet sitesinde 17. yüzyıl ilk çeyreğine ait atlas tören kaftanı (Resim 125)³⁶⁹ da motifine hemen yanı başında yer alıyor.

³⁶⁶ Recep Öztürk, *Kur’ân Penceresinden İnsan ve Mutluluk Yolları*, Gülhane Yayınları, İstanbul 2008.

³⁶⁷ “Marshall Osmanlı Renkleri Koleksiyonu, Asırlık Tatları ve Desenleri Çağdaş Mekânlara Taşıyor”, Yapı.com.tr, http://www.yapi.com.tr/UrunHaberleri/marshall-osmanli-renkleri-koleksiyonu-asirlik-tatlari-ve-desenleri-cagdas-mekanlara-tasiyor_78614.html, (14.04.2010).

³⁶⁸ Marshall Osmanlı Renkleri, Boyanabilir Osmanlı Desenleri, <http://www.osmanlirenkleri.com/duvar-desenleri.html>, (14.04.2010).

³⁶⁹ Cornucopia, S. 34, 2005, s. 9.

3. Altın Eller Geleneksel El Sanatları Festivali: 2008 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Beyoğlu Belediyesi'nin ortaklaşa düzenlediği 3. Altın Eller Geleneksel El Sanatları Festivali düzenlendi. Festival geleneksel el sanatlarını yaşatmayı ve görünür kılmayı amaçlıyor. Taksim Gezi Parkı'nda düzenlenen etkinlikte, festival sembolü olarak çintemani motifi kullanıldı. Festival dekorasyonunda kullanılan çintemani motifi, ucu kapalı hilal şeklinde üç dairenin üçgen oluşturacak biçimde dizilmesinden oluşurken bu dairelerin içerisinde küçük benek yer alır (Resim 411). Festivalin düzenlendiği parkın girişine, Taksim Meydanı, Cumhuriyet Anıtı ve Atatürk Kültür Merkezi'ne bakan alan üzerine, devasa çintemani desenli temsili bir nesne yer almaktaydı (Resim 412). Bu nesnenin dört yüzeyinde, ucu kapalı ve içi boş hilal şeklinde üç dairenin üçgen oluşturacak biçimde dizilmesinden oluşurken, arka planda dalgalı iki çizgi yer almaktadır.

Bir gazetede festival ile şu açıklamalar yer alıyordu: *“Uygur Türkleri, Selçuklu ve Osmanlı Türkleri tarafından kullanıldığı da bilinen Çintemani (üç benek) Timur Han döneminde de sikkelerde kullanıldı. Festivalin sembolü olarak gösterilen Çintemani kültürlerin buluşma noktası olarak gösteriliyor.”*³⁷⁰ Açıklamada, motifin Orta Asya'dan beri Türk sanatında kullanıldığı belirtilirken, 'kültürlerin buluşma noktası' tanımlaması tam olarak anlaşılamıyor. Çünkü motifin, Uzak Doğu etkisi taşıdığı burada göz ardı edilmekte.

Taksim Meydanı gibi ulus devletin resmi programlarının ve iktidar mücadelesinin temsili olarak kurgulandığı bir alanın karşısına yerleştirilen devasa çintemani desenli nesne metafora dönüşmekte. Özellikle günümüzde motife yüklenen anlamlar düşünüldüğünde, anıt ilginç bir temsil olarak karşımıza çıkıyor.

³⁷⁰ “Türkiye'nin Altın Elleri Taksim'de Buluştu”, Türkiye Gazetesi, http://www.turkiyegazetesi.com/haberdetay.aspx?haberid=385356#.UCE_aPYaN48, (23.08.2008).

Panorama 1453 Tarih Müzesi: 2009 yılında açılan Panorama 1453 Tarih Müzesi'si Nora'nın kavramsallaştığı 'bellek mekânı'na dönüşüyor. Müze 'fütuhât' ve 'hamaset' kurgusuna dayanan bir tema üzerine kurulmuş. 1953 yılında başlayan İstanbul'un fethinin yıldönümü kutlamalarını artık bir mekân içerisinde tahayyül edilir hale geliyor. İstanbul'un fethi yılda bir hatırlanırken, artık her an hatırlanabilen bilen bellek mekânı içerisinde kurgulanıyor.

Müzedeki içerisindeki 38 metre çapındaki yarım küre içerisine yapılan panoramik resimde 'fethi anı' canlandırılırken II. Mehmed, üzerinde çintemani motifli kırmızı bir kaftan ile tasvir edilir (Resim 413). Muhtemelen müzedeki bilgilendirme panosunda yer alan *Fatih'in kaftanı* olarak anlatılan 16. yüzyılın sonlarına at kaftana atfen yapılmıştır. Ama *Fatih'in Kaftanı* olarak belirtilen kaftan (muhtemelen Resim 79), 15. yüzyıl sonlarına ait olup³⁷¹, aslında kime ait olduğu bilinmemektedir.³⁷² Ayrıca birçok kaynakta, çintemani motifinin 15. yüzyılın sonlarında Osmanlı sanatında görülmeye başlandığı belirtilir.

Taş Yapı 'Çintemani' Projesi: Osmanlı temalı üretim yapı sektörünü de derinden etkilemiştir. Son zamanlardan otel, tatil köyü, toplu konutlar Osmanlı nostaljisiyle yeniden üretilmekte. İstanbul Seyrantepe'de yapımına başlanılan Taş Yapı 'Çintemani' Projesi otel, rezidans ve ofisten oluşması planlanan bir gökdelen projesi.³⁷³ Proje, üç yapının birleşiminden meydana geliyor ve bu üç yapı stilize edilmiş çintemani formunu oluşturmaktadır.³⁷⁴

³⁷¹ Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 299.

³⁷² Kısa kollu kadife kaftanın fildişi ve güvezi renkli havı olağanüstü yoğunluktadır ve bu nedenle genellikle Fatih Sultan Mehmed'in saltanatına ya da en azından 15. yüzyılın sonlarına tarihlenir . Bkz. Nurhan Atasoy-Walter B. Deny-Louise W. Mackie-Hülya Tezcan, *a.g.e.*, s. 114.

³⁷³ "Seyrantepe'ye Çintemani geliyor!", Mimdap, <http://www.mimdap.org/?p=31271>, (21.01.2012).

³⁷⁴ Proje görselleri için bkz. "Çintemani İstanbul projesinin hafriyat çalışmaları başladı!", Emlak Kulisi, <http://emlakkulisi.com/cintemani-istanbul-projesinin-hafriyat-calismalari-basladi/131475>, (08.08.2012).

Hilton Dalaman Golf Resort & Spa: Hilton Dalaman Golf Resort & Spa, Osmanlı temalı yapıların, mimari üretimlerde motifin nasıl bir dekoratif olarak kullanıldığını göstermesi bakımından önem arz ediyor. *“Türkiye’de açacağı ilk resort oteli olan Hilton Dalaman Golf Resort & Spa’da, Türkiye temasının işlenmesini istedi. Göçay Turizm tarafından yapılan ve işletilecek olan otelde Hilton’un isteği üzerine Türk motifleri ön plana çıkarıldı. Göçay Turizm Yönetim Kurulu Üyesi Mehmet Göçen, otelin dış mimarisinde Muğla evlerinin modernize edilmiş halini ele aldıklarını, iç bölümlerde ise Osmanlı dönemine atıfta bulunduklarını kaydetti. Otelin içinde yer alan tablolarla Osmanlı giysileri ve kaftanlarda kullanılan desenler ağırlıklı olarak kullanıldı. Osmanlı’nın üç kıtadaki hakimiyetini simgeleyen üç hilal ve imparatorluk dönemi simgelerinden kaplanın üzerindeki çizgileri anlatan 'dalga' figürlerinin birarada kullanılmasına verilen isim olan 'çintemani’de otelin içinde ağırlıklı kullanıldı. Üç hilal ve dalga desenlerinin birarada kullanılmasının en önemli özelliği bu dört simgenin sadece padişah tarafından kullanılıyor olmasında. Göçen, odalarda yer verilecek tablolarla yer alacak 'çintemani' konsepti ile sultanlara layık bir hizmet sunmak istediklerinin altını çizdi.”*³⁷⁵

³⁷⁵ “Hilton Dalaman Golf Resort’da Türkiye teması”, Turizmde Bu Sabah, http://www.turizmdebusabah.com/haber_detay.aspx?haberNo=43179, (09.12.2011).

5. BÖLÜM: SONUÇ

Cumhuriyet reformcularının, Osmanlı devleti ile olan bütün bağlarını koparmaya ve unutturmaya dönük faaliyetlerine rağmen popüler hikâyeler, eğlenceler, entelektüel ve edebi eserlerde, halk, aydın, elit kesim ve kültürde Osmanlı kültürü varlığını sürdürmeye devam etti.³⁷⁶ Bir argümana göre reformcular, Osmanlı'nın 1918'de ölmesine müsaade etmedi, hatta onu ötekileştirerek ve daha sonra da görmezden gelerek Osmanlı'yı ve ona ait temsilleri bugüne kadar yaşattı.³⁷⁷ Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında ortaya çıkan modernite kriziyle birlikte Osmanlı'ya ait belleğin, moderniteye karşı bir refleks, bir tutunma çabası olarak ortaya çıktığını iddia edilebilir.

Osmanlı'ya ait temsiller, Demokrat Parti ve sonrasında gelen İslami referanslı partiler aracılığıyla yükselişe geçti. Özellikle 1980 sonrası devlet destekli Türk-İslam sentezi ve Özal dönemi liberalizm politikaları ile çintemani motifinin de yer aldığı bu temsiller gündelik hayatın içerisinde daha çok yer almaya başladı.

Çintemani, zamanla görsel kültür içerisinde popüler bir motife dönüşmüştür. Motifin bugün *neden bu kadar popüler olduğu* sorusunun birçok cevabı vardır: 'Hatırlama figürü' ve 'bellek mekânı' olması; 'altın çağ' olarak tanımlanan 16. yüzyıla ait olması ve oryantalist bir kurgunun parçası olması gibi. Bu cevaplara geçmeden önce motifin Osmanlı'ya ait kültürel mirasın ayrılmaz bir parçası olduğunu, motifi Osmanlı temsillerinden bağımsız değerlendiremeyeceğimizi belirtmek gerekir.

Motifi bir 'hatırlama figürü' veya bir 'bellek mekânı' olarak düşünebiliriz. 'Bellek mekânları', bir belleği sürdüren, taşıyan, kolektif mirasın maddi ve sembolik temsillerdir. Nora'ya göre 'bellek mekânı'nın en önemli varlık sebebi nesnelerin

³⁷⁶ Şaban H. Çalış, *a.g.e.*, s. 88; Yılmaz Çolak, *a.g.m.*, s. 132.

³⁷⁷ Şaban H. Çalış, *a.g.e.*, s. 60.

durumunu belirlemek, zamanı durdurmak, unutmayı engellemektir.³⁷⁸ ‘Bellek mekânı’ geçmişle şimdiki zaman arasındaki bağın koparılması sonucunda ortaya çıkan bir kavramdır. ‘Bellek mekânı’ olan çintemani aracılığıyla, Osmanlı kültürü ve temsilleri hatırlanmış oluyor.

Halbwachs’ın kavramsallaştırdığı ‘hatırlama figürleri’ ise, geçmişini yeniden üretirken aynı zamanda toplumun varoluş biçimini, özelliklerini de tarif eder.³⁷⁹ Birey (veya toplum) tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur.³⁸⁰ Motifin geçmişin hatırlanılmasında bir araç olarak kullanıldığını varsayabiliriz.

Çintemaniyi yalnızca bir süsleme ögesi olarak düşünmek olayı fazlasıyla basite indirgemek olur. Motifin özellikle ‘altın çağ’ olarak tanımlanan 16. yüzyılda ve saray çevresi için üretilen sanat ürünlerinde sıkça kullanılması, Topkapı Sarayı duvar çinilerinde, kaftanlarda sıkça karşılaşılan bir motif olması ve akademik metinlerde motife özel anlamlar atfedilmesi motifin *bugün neden bu kadar popüler olduğu* sorusunun bir diğer cevabı olabilir.

Oryantalizm genel anlamıyla Batı’nın tekelindeyken, günümüzde Doğu tarafından da üretilen bir diyaloga dönüştü.³⁸¹ Türkiye bu diyalog içerisinde zamanla kendine ait temsilleri keşfederken, kendi oryantalist kurgusunu inşa etti. Bu kurgu, oryantalizmin turistik versiyonunda sıkça kullanılmakta. Son zamanlarda Türkiye’yi ziyaret eden Batılı turistlerin, Osmanlı temsilleri ve onun içerisinde yer alan çintemaninin tekrar dirilmesinde etkili olduğu söylenebilir.³⁸²

Çintemaninin popüler olması ‘bilgi kirliliğini’ de beraberinde getirdi. Günümüzde (özellikle popüler kültürde) üretilen görsel malzeme ve metinler bu argümanı

³⁷⁸ Pierre Nora, *a.g.e.*, s. 32.

³⁷⁹ Maurice Halbwachs, *Das kollektive...*’tan naklen: Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 43-44.

³⁸⁰ Jan Assmann, *a.g.e.*, s. 56.

³⁸¹ Ece Zerman – Fatih Tatari, *a.g.s.*, s. 21.

³⁸² Edhem Eldem, *a.g.e.*, s. 225.

destekler nitelikte. Osmanlı'da motife sembolik bir anlam atfedildiğine dair kesin bir kaynak bulunmadığı halde akademik metinler, motifin sembolik anlamlarından sıkça bahsetmekte. Motifin yeniden üretilmesiyle birlikte zamanla, var olduğu iddia edilen bu sembolik anlamlara, popüler ve görsel kültürde uydurma olarak tabir edebilecek başka anlamlar da eklendi. Bu da 'bilgi kirliliğine sebep oldu. Popüler kültürde üretilen metinler, kimi zaman akademik kaynaklardan da beslenebilmektedir.

Gerek akademik, gerekse popüler kültürde üretilen metinler, motifin geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunu gösteriyor. Motifin bu kadar geniş bir anlam yelpazesine sahip olmasının nedeni, kuşkusuz soyut olmasından kaynaklanmaktadır.

Çintemaninin popülerleşmesiyle birlikte motif bir metaya dönüşmektedir. Özellikle orta ve üst sınıf için yeniden üretilen çintemani gibi Osmanlı temsilleri metalaşırken, insanları sanat eserlerinin tüketicileri ve müşterileri kılar. Bu sınıflar Osmanlı'ya ait temsilleri toplumsal bir kimlik yaratmak, birden çok grubun üyesi olmak, diğer toplumsal gruplara göre yerini tayin edebilmek için kullanır. Bugün yeniden üretilen bu temsiller çoğu zaman yüksek bir fiyatla pazarda yerini buluyor. Bu ürünler, nostalji temalı pazarlama faaliyetleri ile geçmişle bağ kurmak isteyen post modern tüketiciye odaklanır.³⁸³

Günümüzde yeniden üretilen çintemani, geleneğin alanından koparılmakta, şimdiki zaman eyleminden soyutlanmaktadır. Benjamin'in bahsettiği gibi, özgün eserin (çinetamaninin) 'şimdi ve burada'lığı yeniden üretim ile birlikte ortadan kalkmakta ve aura (hale) değer kaybetmektedir.

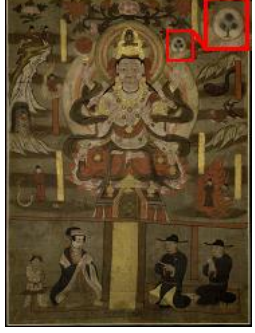
Yeniden üretilen çintemani, çoğu zaman ait oldukları dönemden soyutlanarak bu güne ait bağımsız birer nesneye dönüşmekte ve içselleştirilmiş oryantalist bakışı sergileyen bir melezlik biçiminde izleyiciye sunulmaktadırlar. Güncel bir temsiliyet nesnesi olarak tahayyül edilip, bellek aracılığıyla yeniden üretilir. Bellek aracılığıyla

³⁸³ Filiz Otay Demir, a.g.m., s. 32.

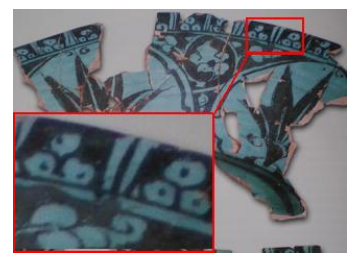
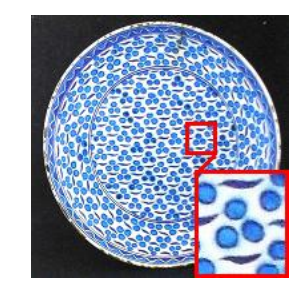
yeniden üretilen çintemani, kendi yüzeyinden koparılarak kültürel dolaşıma girmiş bir imge olarak karşımıza çıkıyor.

RESİMLER

Anadolu Dışı Çintemani Örnekleri (Uzak Doğu, Orta Asya ve İran)

 Res. 1: Lotus ve çintemani desenli ipek kumaş, 11.-12. yüzyıl.	 Res. 2: Buda heykeli.	 Res. 3: Bodhisattva tasviri, 10. yüzyıl.
 Res. 4: "Aşıklar" adlı minyatür, Hindistan, 13. Yüzyıl.	 Res. 5: Uygur duvar resmi, Bezeklik, 9. yüzyıl.	 Res. 6: Sultan İskender'i gösteren minyatür, Şiraz (İran), 1410.
 Res. 7: Rüstem minyatürü, 1499.	 Res. 8: Rüstem minyatürü, Bağdat, 14. yüzyıl.	 Res. 9: Gayumars minyatürü, Şiraz (İran), Ocak 1518.

Selçuklu – Osmanlı Dönemi Çini/Seramik Ürünlerinde Çintemani Örnekleri

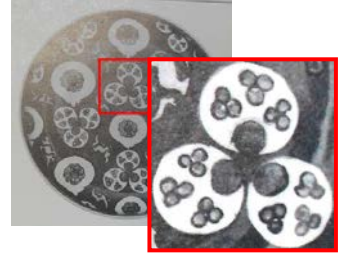
 Res. 10: Selçuklu dönemi çini tabak, İran, 1180-1220.	 Res. 11: Selçuklu dönemine ait çini, 12. yüzyıl sonu.	 Res. 12: Selçuklu dönemine ait çini parçası.
 Res. 13: Kırık kâse parçaları, Kubad-ı Abad Sarayı, 13. yüzyıl.	 Res. 14: Ahlat seramiği, 13. yüzyıl.	 Res. 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.
 Res. 16: Topkapı Sarayı, Enderun Kütüphanesi duvar çinisi, muhtemelen 16. yüzyıl.	 Res. 17: 16. yüzyıl.	 Res. 18: İznik üretimi tabak, 16. yüzyıl.
 Res. 19: İznik üretimi, yaklaşık 1510-1520.	 Res. 20: İznik üretimi, 16. yüzyıl başı.	 Res. 21: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1530-1535.



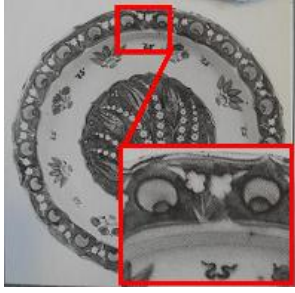
Res. 22: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1535-1545.



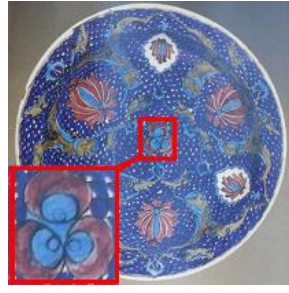
Res. 23: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1530-1540.



Res. 24: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1535-1550.



Res. 25: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1545-1555.



Res. 26: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1545.



Res. 27: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1545.



Res. 28: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1545.



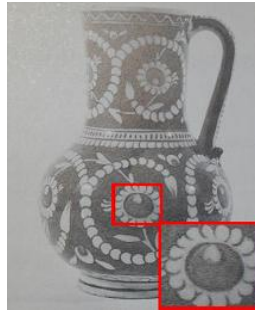
Res. 29: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550.



Res. 30: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550.



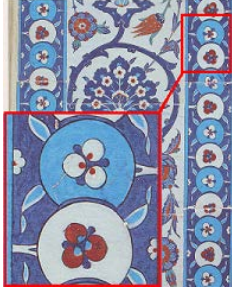
Res. 31: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550.



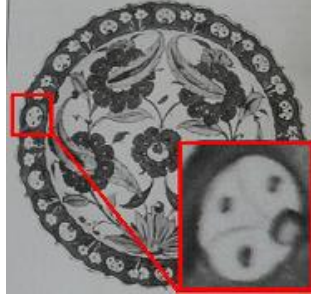
Res. 32: İznik üretimi bardak, yaklaşık 1535-1550.



Res. 33: Rüstem Paşa Cami, 16. yüzyıl üçüncü çeyreği.



Res. 34: Rüstem Paşa Cami, 16. yüzyıl üçüncü çeyreği.



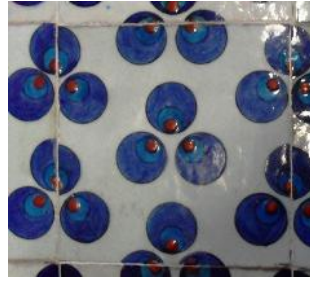
Res. 35: İznik üretimi tabak, 1550-1555.



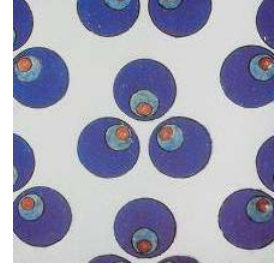
Res. 36: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1560.



Res. 37: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1560.



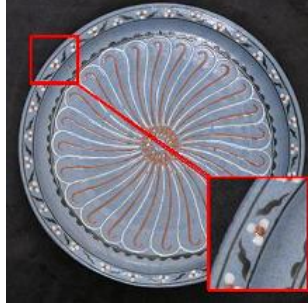
Res. 38: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.



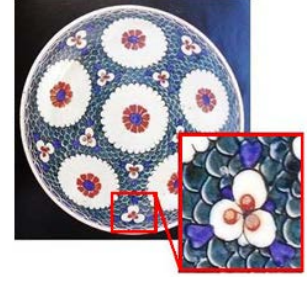
Res. 39: İznik üretimi çini, 1565-1570.



Res. 40: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1575.



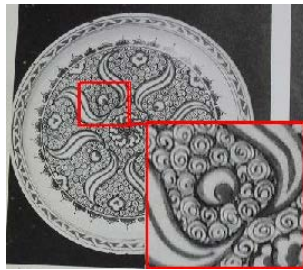
Res. 41: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1570-1575.



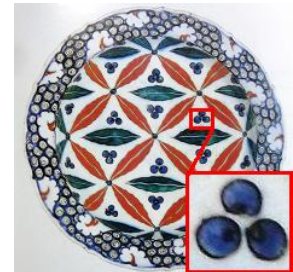
Res. 42: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580.



Res. 43: İznik üretimi tabak, 1580 civarı.



Res. 44: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.



Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.



Res. 46: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1570-1590.



Res. 47: İznik üretimi tabak, 1575-1590.



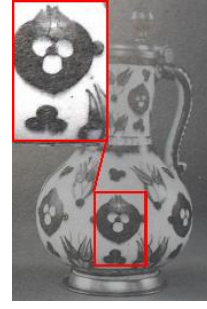
Res. 48: İznik üretimi maşrapa, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 49: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600.



Res. 50: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600.



Res. 51: İznik üretimi maşrapa, yaklaşık 1580-1600.



Res. 52: İznik üretimi sürahi, 16. yüzyıl dördüncü çeyreği.



Res. 53: Şam üretimi, 1550-1600.



Res. 54: Çini pano, Suriye üretimi (muhtemelen), 1550-1600.



Res. 55: Çini pano, 16. yüzyıl dördüncü çeyreği.



Res. 56: Çini parçası, 16. yüzyıl sonu.



Res. 57: 16. yüzyıl sonu.



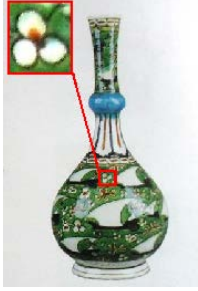
Res. 58: 16. yüzyıl sonu.



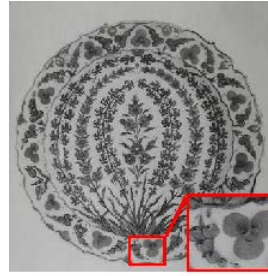
Res. 59: İznik üretimi kalyonlu tabak, 16. yüzyıl sonu.



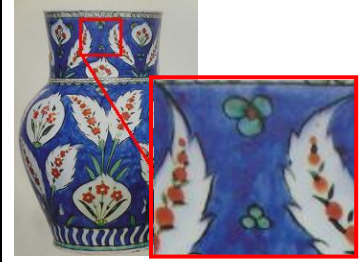
Res. 60: İznik üretimi kalyonlu vazo, 16. yüzyıl sonu.



Res. 61: İznik üretimi vazo, 16. yüzyıl sonu.



Res. 62: İznik üretimi tabak, 16. yüzyıl.



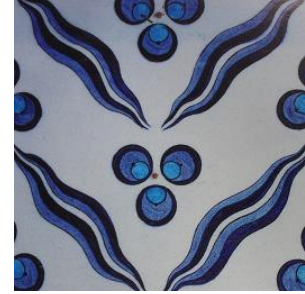
Res. 63: İznik üretimi, 16. yüzyıl.



Res. 64: İznik üretimi bardak, 16. yüzyıl.



Res. 65: İznik üretimi, 17. yüzyıl.



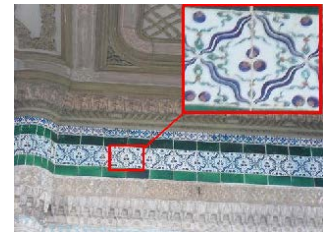
Res. 66: Sultan Ahmet Camii, İznik üretimi çini, 17. ilk çeyreği.



Res. 67: Eyüp Sultan Türbesi, 17. yüzyıl ilk çeyreği (?).



Res. 68: Eminönü Yeni Camii, 17. yüzyıl üçüncü çeyreği.



Res. 69: Ayasofya III. Ahmed Çeşmesi, 17. yüzyıl ilk yarısı.



Res. 70: 17. yüzyıl.



Res. 71: Kütahya üretimi kalyonlu tabak, 17. yüzyıl sonu, 18. yüzyıl başı.



Res. 72: Cerrahpaşa Hekimoğlu Ali Paşa Camii, 18. yüzyılın ilk yarısı (?).



Res. 73: Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvar çinisi, 18. yüzyıl.



Res. 74: Kütahya seramiği, 18. yüzyıl ikinci yarısı.



Res. 75: Yıldız Porseleni, 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı.



Res. 76: Eminönü Liman Han, 20. yüzyıl başı.

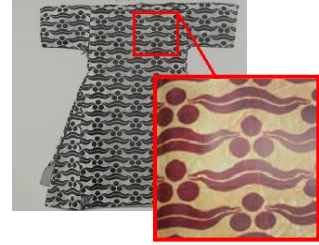
Osmanlı Dönemi Tekstil Ürünlerinde Çintemani Örnekleri



Res. 77: Çatma, 15. yüzyılın ikinci yarısı



Res. 78: Tören kalkanı astarı, 1500 civarı.



Res. 79: Kısa kollu kaftan ve kaftandan ayrıntı. 15. yüzyıl sonları.



Res. 80: I. Selim'e ait kaftan.



Res. 81: Uşak halısı, 16. yüzyıl.



Res. 82: Bohça, 16. yüzyıl.



Res. 83: Yastık kılıfı, 16. yüzyıl.



Res. 84: Kumaş parçası, 1520 civarı.



Res. 85: Kumaş, 16. yüzyıl.



Res. 86: Çocuk kaftanı, 16. yüzyıl.



Res. 87: Kadife yastık, 16. yüzyıl.



Res. 88: 16. yüzyıl.



Res. 89: Rus Ortodoks kilise giysisi, 16. yüzyıl.



Res. 90: Uzun kollu çocuk kaftanı, muhtemelen 16. yüzyıl.



Res. 91: Sadak, 16. yüzyıl.



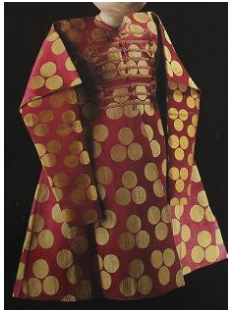
Res. 92: Kadife çatma, 16. yüzyıl.



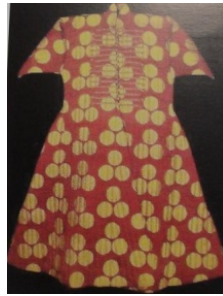
Res. 93: Kumaş parçası, 16. yüzyılın ilk yarısı.



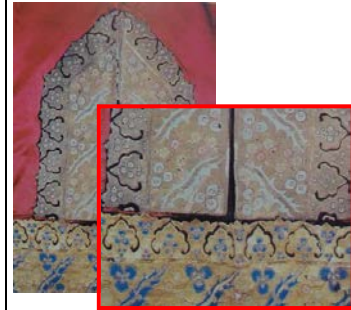
Res. 94: Kumaş, 16. yüzyıl.



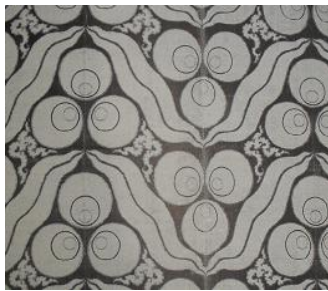
Res. 95: Çocuk kaftanı, 16. yüzyılın ikinci çeyreği.



Res. 96: Kısa kollu kaftan, 16. yüzyılın ilk yarısı.



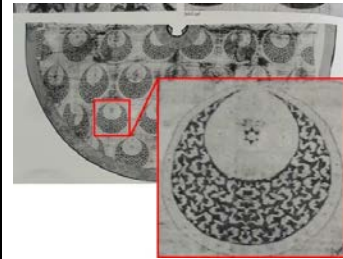
Res. 97: Şehzade Mehmed'in kaftanından bir parça, 16. yüzyılın ilk yarısı.



Res. 98: Kadife, 16. yüzyıl ortaları.



Res. 99: Kemha, 16. yüzyıl ortaları.



Res. 100: Kilise cübbesi, 16. yüzyıl ortaları.



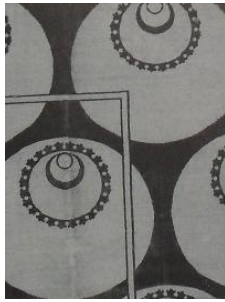
Res. 101: Kısa kollu kaftan 16. yüzyıl ortaları.



Res. 102: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 103: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 104: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 105: Saray kadın giysisi, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 106: Kısa kollu kaftan, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 107: Kemha, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 108: Seraser, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 109: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı.



Res. 110: Kemha, 16. yüzyıl sonu.



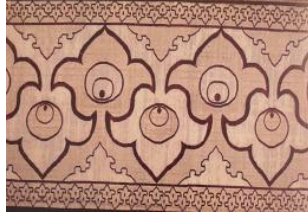
Res. 111: III. Murad'a ait tören kaftanı, 16. yüzyıl sonu.



Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 113: Tezgah öñü örtüsü, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 114: Kumaş, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 115: Kadife kumaş, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 116: Kolsuz kilise cübbesi, 16.-17. yüzyıl arası.



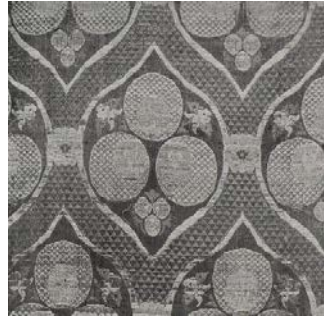
Res. 117: Kemha, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 118: Kemha, 16.-17. yüzyıl arası.



Res. 119: Kolsuz kilise cübbesi, 16.-17. yüzyıl arası.



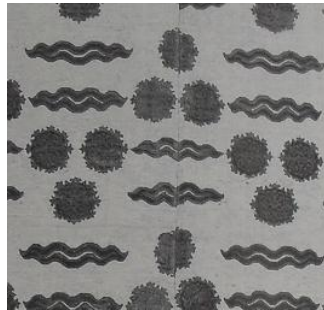
Res. 120: Kemha, yaklaşık 1600.



Res. 121: Uşak halısı. 17. yüzyıl.



Res. 122: Uşak halısı. 17. yüzyıl.



Res. 123: 17. yüzyıl başları, İtalyan kadifesinden şalvar.



Res. 124: İtalyan kabartma dokumasından parça, 17. yüzyıl başları.



Res. 125: Atlas tören kaftanı, muhtemelen Sultan İbrahim'e ait, 17. yüzyıl ilk çeyreği.



Res. 126: İşlemeli ipek bohça, 17. yüzyıl.



Res. 127: Kaftan, 17. yüzyıl.



Res. 128: Ortodoks Yunan kilise giysisi, 17. yüzyılın birinci çeyreği.



Res. 129: İtalyan kadifesinden kolsuz papaz cübbesinin sırtı, 17. yüzyıl başları.



Res. 130: İki tezgah önü örtüsü, 17. yüzyılın ilk yarısı.



Res. 131: Kumaş, 17. yüzyılın ilk yarısı.



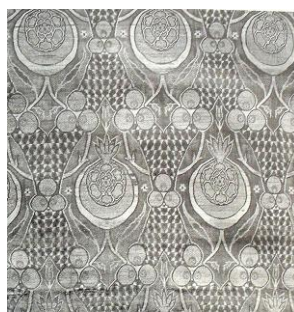
Res. 132: Halı, 17. yüzyılın ilk yarısı.



Res. 133: İtalyan kadifesinden kaftan, 17. yüzyıl başları.



Res. 134: Osmanlı seraserinden parça, 17. yüzyıl başları.



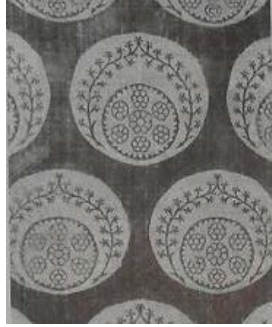
Res. 135: Kemha, 17. yüzyıl ilk yarısı.



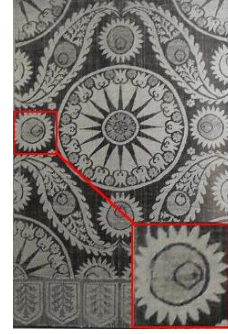
Res. 136: Kemha, 17. yüzyılın ilk yarısı.



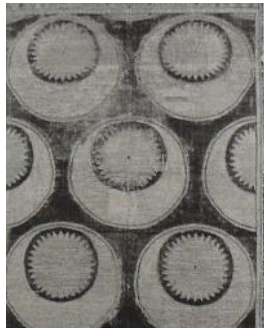
Res. 137: Atlas damasko kısa kollu kaftan, 17. yüzyıl.



Res. 138: Kadife, 17. yüzyıl.



Res. 139: Yastık yüzü, 17. yüzyıl.



Res. 140: Yastık yüzü, 17. yüzyıl.

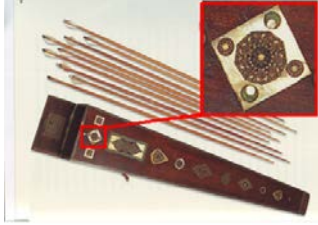


Res. 141: Padişaha ait çadırın eteği, tarihsiz (?).



Res. 142: Uçkur ve don, tarihsiz (?).

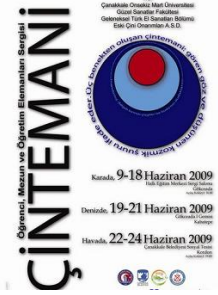
Osmanlı Döneminde Kullanılan Çeşitli Materyaller Üzerinde Çintemani Örnekleri

 Res. 143: <i>Süleymanname</i>'deki I. Süleyman'ı gösteren minyatür, 16. yüzyıl son çeyreği.	 Res. 144: Doğancıbaşı (sağda) ve II. Selim'i ok atarken gösteren Nigârî'ye ait minyatür, 16. yüzyıl.	 Res. 145: <i>Sûrnâme</i>'deki III. Ahmed'i gösteren minyatür, 18. yüzyılın ilk çeyreği.
 Res. 146: Tüfek üzerinde yer alan sedef süsleme, 16. yüzyıl.	 Res. 147: Ok kuburu, 16. yüzyılın ikinci yarısı.	 Res. 148: Barutluk, sığır boynuzundan, 17. yüzyılın ikinci yarısı.
 Res. 149: Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü, sedef işlemleri, 17. yüzyıl.	 Res. 150: IV Murad'a ait sedef kakmalı taht, 18. yüzyıl.	

Günümüzde Kullanılan Çintemani Örnekleri



Res. 151: 1990'ların başında bir ev.



Res. 152: Çintemani Sergisi afişi, Çanakkale, 2009.



Res. 153: Çintemani Sergisi'nden, Çanakkale, 2009.



Res. 154: Çintemani Sergisi'nden, 'Deniz'de', Çanakkale, 2009.



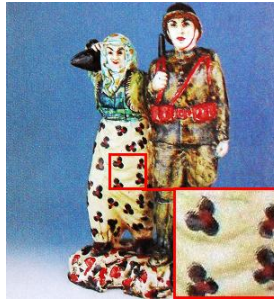
Res. 155: Çintemani Sergisi'nden, 'Havada', Çanakkale, 2009.



Res. 156: 'Çintemani Kaftan' Vazo, Paşabahçe 2010.



Res. 157: TARİŞ Zeytinyağı Şişesi, 2010.



Res. 158: *Asker ve Mermi Taşıyan Kadın*, 20. yüzyılın ilk çeyreği.



Res. 159: Zehra Çobanlı, 2000'ler.



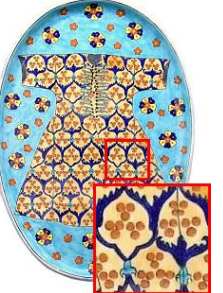
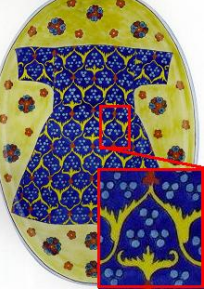
Res. 160: Zehra Çobanlı, 2000'ler.

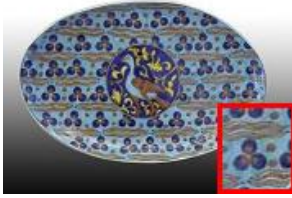


Res. 161: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 162: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.

 Res. 163: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 164: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 165: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.
 Res. 166: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 167: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 168: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.
 Res. 169: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 170: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 171: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.
 Res. 172: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 173: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 174: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 175: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 176: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 177: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 178: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 179: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 180: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 181: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 182: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 183: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 184: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 185: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 186: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 187: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 188: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 189: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 190: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 191: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 192: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 193: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



Res. 194: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 195: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.



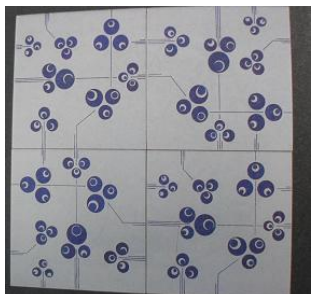
Res. 196: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 197: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.



Res. 198: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.

 Res. 199: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 200: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 201: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.
 Res. 202: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 203: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 204: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.
 Res. 205: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 206: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.	 Res. 207: Sıtkı Orçar'ın seramik çalışması, 2000'ler.
 Res. 208: Muammer Çakı'ya ait çini pano, 1992.	 Res. 209: Meliha Coşkun, 'Gelenekten Geleceğe Çintemani' Seramik Sergisi, 2008.	 Res. 210: "Üçlü Bulut", Meliha Coşkun, 'Gelenekten Geleceğe Çintemani' Seramik Sergisi, 2008.



Res. 211: “Huzurlu Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 212: “Sevimli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 213: “Üçlü Göz”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 214: “Dengeli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 215: “Görmek Bakmak Görünmek”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 216: “Akıllı Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



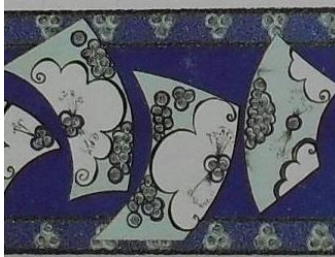
Res. 217: “Mutlu Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 218: “Gülümseyen Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



Res. 219: “Ateşli Bulut”, Meliha Coşkun, ‘*Gelenekten Geleceğe Çintemani*’ Seramik Sergisi, 2008.



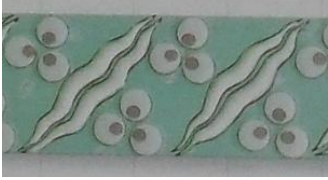
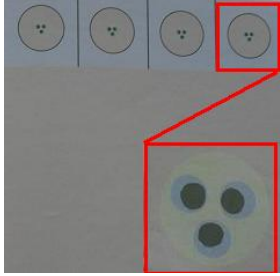
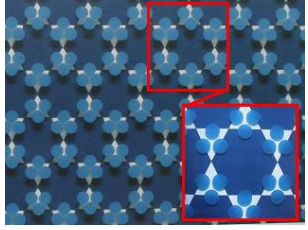
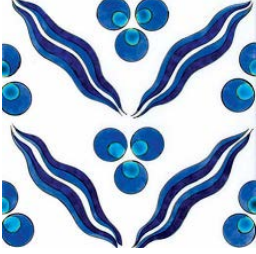
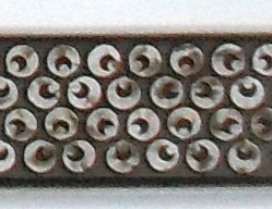
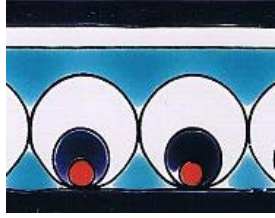
Res. 220: “Çin Bulutlu”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

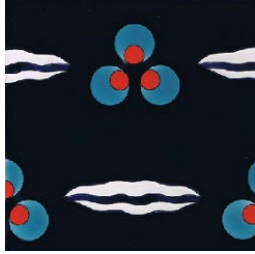
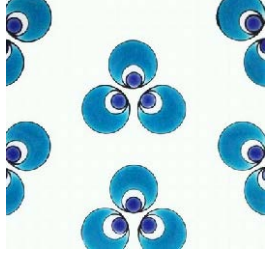
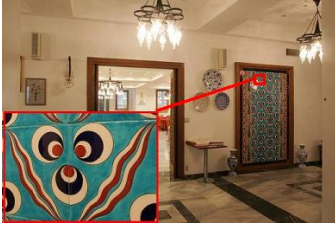
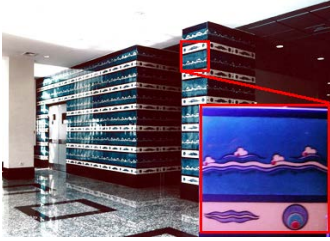


Res. 221: “Mercan”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.



Res. 222: “Kalyon”, *İznik Çinileri Serisi*, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

 Res. 223: "Çintemani", <i>İznik Çinileri Serisi</i>, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.	 Res. 224: Defne Koz, <i>Bakış Serisi</i>, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2002.	 Res. 225: Defne Koz, <i>İznik Serisi</i>, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.
 Res. 226: <i>İznik Çinileri Koleksiyonu</i>, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.	 Res. 227: <i>İznik Çinileri Koleksiyonu</i>, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.	 Res. 228: "Haseki", <i>Osmanlı-Topkapı Serisi</i>, Çanakkale Seramik, 1999.
 Res. 229: "Şehzade Çinili", <i>Osmanlı-Topkapı Serisi</i>, Çanakkale Seramik, 1999.	 Resim 230: "Hilal", <i>Osmanlı-Topkapı Serisi</i>, Çanakkale Seramik, 1999.	 Resim 231: Kapı Numarası, seramik, Gorbun Seramik, 2012.
 Resim 232: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.	 Resim 233: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.	 Resim 234: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.

 Resim 235: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorboson Seramik, 2012.	 Resim 236: Osmanlı Ulamalar Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorboson Seramik, 2012.	 Resim 237: Osmanlı Ulamalar Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorboson Seramik, 2012.
 Resim 238: "Sinan Serisi". Ottoman Koleksiyonu, Doremail Seramik, 2010.	 Resim 239: "Sinan Serisi". Ottoman Koleksiyonu, Doremail Seramik, 2010.	 Resim 240: Çini pano, İstanbul Hacıosman Metro İstasyonu, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.
 Resim 241: Çini pano, İstanbul Hacıosman Metro İstasyonu, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.	 Resim 242: Çini pano, Tokyo Camii, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler	 Resim 243: Çini pano, Tokyo Camii, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.
 Res. 244: Türkiye Odalar ve Bankalar Birliği (Ankara). Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.	 Res. 245: Halk Bankası Genel Merkezi. İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi.	 Res. 246: YKB-Bilgi İşlem Merkezi. Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi.



Res. 247: SİNPAŞ Rumeli Konakları, Uygulama. Sarıyer Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2010.



Res. 248: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 1999.



Res. 249: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 199-2003.



Res. 250: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 1999.



Res. 251: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 2011.



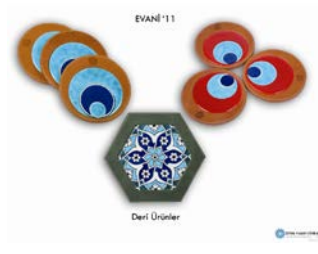
Res. 252: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 253: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 254: Kırmızı evani, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 255: Deri ürünler, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 256: Çini tabak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2012.



Res. 257: Çini sürahi, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2012.



Res. 258: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 259: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 260: Çini tabak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.



Res. 261: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 262: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 263: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 264: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 265: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 266: İznik çinili gümüş yüzük, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 267: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



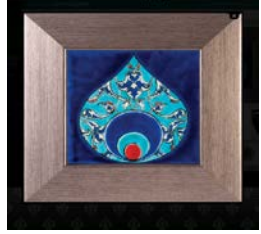
Res. 268: İznik çinili kolye, küpe ve yüzük takımı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



269: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.



Res. 270: İznik çinili müdür kalemligi, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.

 Res. 271: İznik çinili kartvizit kutusu, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 272: İznik çinili kitap ayracı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 273: İznik çinili zarf açacağı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.
 Res. 274: İznik çinili bardakaltlığı, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 275: İznik çinili ahşap şekerlik, Anikya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 276: Ahşap çerçeveli İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.
 Res. 277: Ahşap çerçeveli İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 278: İznik çinili tabak, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 279: Ahşap çerçeveli İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.
 Res. 280: Ahşap çerçeveli İznik çinisi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 281: Tabak, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 282: İznik çinili çanta askısı, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.

 283: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 284: İznik çinili yüzük, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 285: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.
 Res. 286: İznik çinili kolye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 287: Bakü, Tiflis, Ceyhan Boru Hattı açılış hediyesi, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 288: Coca Cola, kurumsal hediye, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.
 289: Çini bordür, Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 290: İznik çinili zarf açacağı, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 291: İznik çinili kol düğmesi, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011.
 Res. 292: İznik çinili zarf açacağı, , Anikya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 293: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 294: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 295: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011.



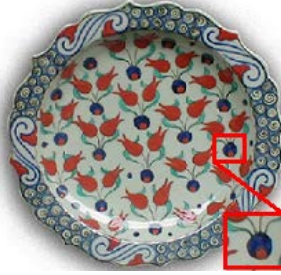
Res. 296: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011.



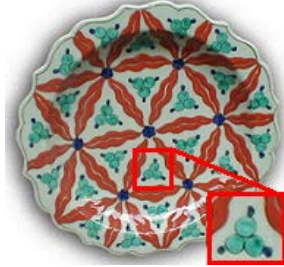
Res. 297: Çini karo, İznik Classics üretimi, 2011.



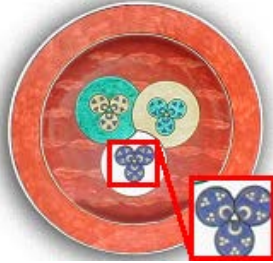
Res. 299: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 299: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 300: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 301: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 302: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 303: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



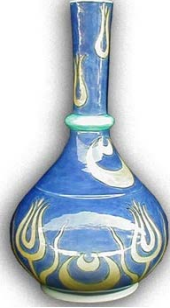
Res. 304: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 305: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.



Res. 306: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.

 Res. 307: Çini tabak, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 308: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 309: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.
 Res. 310: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 311: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 312: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.
 Res. 313: Çini sürahi, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 314: Çini kase, İznik Classics üretimi, 2011.	 Res. 315: Çini tabak, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.
 Res. 316: Çini sürahi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.	 Res. 317: Çini sürahi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.	 Res. 318: Çini su şişesi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.

 Res. 319: Çini su şişesi, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.	 Res. 320: Çini tabak, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.	 Res. 321: Sultanahmet çevresi. 2012.
 Res. 322: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 323: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 324: Sultanahmet çevresi. 2012.
 Res. 325: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 326: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 327: Sultanahmet çevresi. 2012.
 Res. 328: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 329: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 330: Sultanahmet çevresi. 2012.



Res. 331: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 332: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 333: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 334: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 335: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 336: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 337: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 338: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 339: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 340: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 341: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 342: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 343: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 344: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 345: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 346: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 347: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 348: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 349: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 350: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 351: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 352: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 353: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 354: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 355: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 356: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 357: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 358: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 359: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 360: Sultanahmet çevresi.
2012.



361: Sultanahmet çevresi. 2012.



Res. 362: Sultanahmet çevresi.
2012.



Res. 363: Sultanahmet çevresi.
2011.



Res. 364: Sultanahmet çevresi.
2011.



Res. 365: Sultanahmet çevresi.
2011.



Res. 366: "Şems", Vakko,
*Osmanlı-Türk Klasikleri:
Döşemelik-Perdelik Kataloğu*,
1999.

 Res. 367: "İkbal", Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.	 Res. 368: "Çintemâni 1" Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.	 Res. 369: "Çintemâni 2" Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.
 Res. 370: "Gülîar" Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.	 Res. 371: "Şemspâre", Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.	 Res. 372: "Alemdar", Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri: Döşemelik-Perdelik Katalogu, 1999.
 Res. 373: Kumaş. Vakko Moda Merkezi, 2012.	 Res. 374: Kumaş. Vakko Moda Merkezi, 2012.	 Res. 375: Yastık. Printemps, 1990.
 Res. 376: Tekstil ürünü. Linens-Arzu Kaprol Home Koleksyonu, 2010.	 Res. 377: Tekstil ürünü. LinensArzu Kaprol Home Koleksyonu, 2010.	 Res. 378: Tişört. "Çintemani", BTürk, 2010-2012.

 Res. 379: İnci Eviner, "Yeni Vatandaş", 2010.	 Res. 380: İnci Eviner, "Yeni Vatandaş" 2010.	 Res. 381: "Fransa'da Türkiye Mevsimi" logosu, 2010.
 Res. 382: Cam mumluk. BKG üretimi, 2012.	 Res. 383: Çay bardağı. BKG üretimi, 2012.	 Res. 384: Eşarp, BKG üretimi, 2012.
 Res. 385: Laptop çantası. BKG üretimi, 2012.	 Res. 386: Runner. BKG üretimi, 2012.	 Res. 387: Runner. BKG üretimi, 2012.
 Res. 388: Tekstil serisi. BKG üretimi, 2012.	 Res. 389: Yastık. BKG üretimi, 2012.	 Res. 390: Yastık. BKG üretimi, 2012.



Res. 391: Defter. BKG üretimi, 2012.



Res. 392: Gümüş kolye. BKG üretimi, 2012.



Res. 393: Dekoratif obje. BKG üretimi, 2012.



Res. 394: Dekoratif obje. BKG üretimi, 2012.



Res. 395: Kahve fincanı. BKG üretimi, 2012.



Res. 396: Magnet. BKG üretimi, 2012.



Res. 397: Termos bardak. BKG üretimi, 2012.



Res. 398: Çini replika. BKG üretimi, 2012.



Res. 399: Çini tabak. BKG üretimi, 2012.



Res. 400: Tekstil serisi. BKG üretimi, 2012.



Res. 401: Türksh Delight afişi. BKG, 2011.



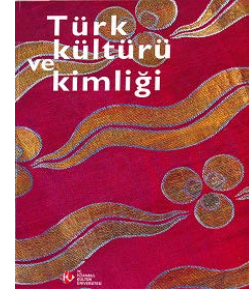
Res. 402: Müze'nin Kahvesi logosu. 2012.



Res. 403: Chintamani Restoran.

Res. 404: Market Kataloğu.
Migros, 2008 (Ramazan ayı).

Res. 405: SEK Yoğurt, 2010.

Res. 406: İstanbul Araştırmaları
Dergisi, 1997.Res. 407: İstanbul'un Yüzleri
Kitap Serisi, kitap kapağı.Res. 408: Türk Kültürü ve Kimliği,
kitap kapağı.Res. 409: Kur'ân
Penceresinden İnsan ve
Mutluluk Yolları, kitap
kapağı, 2008.Res. 410: "Çintemani",
Boyanabilir Osmanlı Desenleri,
Marshall, 2010.Res. 411: 3. Altın Eller Geleneksel
El Sanatları Festivali, 2008.Res. 412: 3. Altın Eller Geleneksel
El Sanatları Festivali, 2008.Res. 413: II. Mehmed tasviri ve
kaftandan ayrıntı. Panorama 1453
Tarih Müzesi.

KAYNAKÇA

Açıkgöz, Mustafa, *II. Bayezid Devri İn'âmât Defteri*, (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1996.

Akalın, Şebnem, “Lüster Tekniğinde Bir Selçuklu Çinisi Hakkında İkonografin Çalışma: Çintemani Desenli Kaftanlar”, *Palmet*, Sadberk Hanım Müzesi Yıllığı, S. 2, İstanbul 1998, s. 135-148.

Akalın Eryavuz, Şebnem, “Çintemani’nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yansımaları”, *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür Sanatı Sempozyum Bildirileri Kitabı: 11-12 Nisan 2001*, yay.haz. H. Banu Konyar, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 2004, s. 129-144.

Akaş, Ceyda, “Beşamel Soslu Portakallı Kitsch Tarifi”, *Sanat Dünyamız*, S. 86, 2003, s. 20-1.

Aktan, Latife, “Çintemani”, *Antik & Dekor*, S. 36, 1996, s. 82-85.

Alantar, Hüseyin, *Motiflerin Dili*, İTKİB Yayınları, İstanbul 2007.

Arseven, Celal Esad, *Les Arts Decoratifs Turcs*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul [t.y.], s. 32.

Arseven, Celal Esat, *Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1983.

Artun, Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Aslanapa, Oktay, “Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri”, *60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuad Köprülü Armağanı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara 1953, s. 31-36.

Aslanapa, Oktay, *Türk halı Sanatı'nın Bin yılı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 1987.

Assmann, Jan, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Atasoy, Nurhan – Deny, Walter B. – Mackie, Louise W. - Tezcan, Hülya, *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, çev. Reyhan Alp - Ayşe Kardiçalı , derleyenler Julian Raby - Alison Effeny, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001.

Aydın, Öznur, “Çintamani Motifinin Kökeni ve 16.-17. Yüzyıl Beyaz Zeminli Uşak Halıları”, *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri Kitabı: 7-15 Nisan 2000*, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayını, Isparta 2000, s. 373-379.

Aydın, Zülküf, “Edward Said’in Oryantalizmi Üzerine”, *Toplum ve Bilim*, S. 50, 1990, s. 127-132.

Balcı, Metin, *Türkiye’de Geleneksel Karo Tasarımında Kullanılan Desenler ve Günümüzdeki Uygulamaların Değerlendirilmesi*, (Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Seramik Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2001.

Barash, Jeffrey Andrew, “Belleğin Kaynakları”, *Cogito*, S. 50, Bahar 2007, s. 11-22.

Barışta, H. Örcün, *Türk İşleme Sanatı Tarihi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayını, Ankara 1984.

Barışta, H. Örcün, “İstanbul Eyüpsultan Cafer Paşa Türbesi Kazısı ve Bitkisel Bezemeli Mezar Taşları Üzerine”, *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı: 5-7 Mayıs 2000*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 252-277.

Barışta, H. Örcün, “Timur Beneği ve Anadolu’dan Bazı Örnekler”, *Prof. Dr. Halûk Karamağaralı Armağanı*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, Ankara 2002, s. 17- 31.

Barnard, Malcolm, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ütopya Yayınları, Ankara 2010.

Batur, Enis, “Kitsch: Zevksizlik Estetiği ve Gündelik Yaşamın Eleştirisi”, *Arredamento Dekorasyon*, S. 21, 1990, s. 109-110.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, çev. Hazal Deliçaylı – Ferda Keskin, İstanbul 2008.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Bergson, Henri, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara 2007.

Bigsby, C. W. E., “Popüler Kültür Politikaları”, *Popüler Kültür ve İktidar*, der. Nazife Güngör, Vadi Yayınları, İstanbul 1999, s. 73-96.

Biol, İnci A.– Derman, Çiçek, *Türk Tezîni San’antlarında Motifler*, Kubbealtı Akademisi Yayınları, İstanbul 1991.

Caferoğlu, Ahmet, *Uygur Sözlüğü*, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayını, İstanbul 1934.

Celal, Melek, *Türk İşlemeleri*, Kenan Basımevi, İstanbul 1939, s. 11-12.

Celal Sofu, Melek, “Un Motif Bouddhique Dans l’ornement Turc”, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, No: 171, 1956, s. 21-22.

Celal Sofu, Melek, “Un Motif Bouddhique Dans l’ornement Turc”, *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, No: 171, 1956, s. 21.

“Chintamani Yansımaları”, *Antik Dekor Dergisi*, S. 74, Ocak 2003, s. 106-108.

Conze, Edward, *Kısa Budizm Tarihi*, çev. Ömer Cemal Güngören, Yol Yayınları, İstanbul 2005.

Cornucopia, S. 34, 2005, s. 9.

Çağan, Kenan, *Popüler Kültür*, Altinküre Yayınları, Ankara 2003.

Çalış, Şaban H., *Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar*, Çizgi Kitapevi, Konya 2001.

“Çamura Hayat Veren Eller, Toprakla Buluştu”, *Seramik Türkiye*, S. 35, Ocak-Mart 2011, sayfa 26-28.

‘Çevre’den Çintemaniye: Osmanlı’yı Modaya Taşımak’ Sertifika Programı, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Merkezi, Kültür ve Toplum Araştırmaları, İstanbul 2008.

Çırakman, Aslı, “Oryantalizmin Varsayımsal Temelleri: Fikri Sabit İmgelem ve Düşünce Tarihi”, *Doğu Batı*, C. 1, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, s. 189-205.

“Çintamani”, *Türk Ansiklopedisi*, C. 12, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1964, s. 68.

“Çintamani”, *Büyük Larousse*, C. 6, İstanbul 1986, s. 2746.

“Çintamani”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, C. 1, İstanbul 2008, s. 369.

Çolak, Yılmaz, “1990’lı Yıllar Türkiye’inde Yeni-Osmanlılık ve Kültürel Çoğulculuk Tartışmaları”, *Doğu Batı*, Sayı 38 (Milliyetçilik-I), Ağustos-Eylül-Ekim 2006, s. 125-144.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Seyran Kitap, İstanbul 1995.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, 6. Baskı, Ankara 1984.

Doğanay, Aziz, “Eyüpsultan Hazinesi ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Görülen Benek (Çintamani-Körkle Monçuk) Nakışı Üzerine”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla IV. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı: 5-7 Mayıs 2000*, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s. 341-49.

Doğanay, Aziz, “Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı”, *Divan*, S. 17, 2004, s. 193-218.

Elbistanlı, Benek Çiçek, *Ülkemiz Karo Desen Tasarımının Son 20 Yılı*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Endüstriyel Seramik Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006.

Eldem, Edhem, *Doğu’yu Tüketmek* [Eser, 15 Kasım 2007-2 Mart 2008 tarihleri arasında aynı isimli sergi dolayısıyla hazırlanmıştır.], Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul 2007.

Erdem, Sargon, “Alemin Tarihçesi ve Monçuk, Hilâl, Boynuz Alemlerin Menşeleri Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 3, 1988, s. 103-117.

Ergüven, Mehmet, “Kartpostal ve Kitsch”, *Türkiye’de Sanat*, S. 27, 1997, s. 34-37.

Erkmen, Alev, *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arşiv, Jübile, Abide*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul 2010.

Ersoy, Ahmet, “Topçular Kışlası ve Bir Kitlesele Tüketim Aracı Olarak Tarih”, *Toplumsal Tarih*, Toplumsal Tarih Dergisi, S. 232, Nisan 2013, s. 72-76.

Ertuğ, Zeynep Tarım, “Hünernâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 18, Ankara 1998, s. 484-485.

“Eserlerim Herkesinkinden Ayrıdır, Başka Bir Doku ve Koku Vardır”, *Seramik Türkiye*, S. 34, Ekim-Aralık 2010, s. 60-64.

Esin, Emel, “Evren: Selçuklu San’atı Evren Tasvîrinin Türk İkonografisinde Menşe’leri”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 1969, s. 161-182.

Eviner, İnci, *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek: Sergi Konuşmaları*, ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, İstanbul [t.y.], s. 51-70.

Eviner, İnci, “Yeni Vatandaş”, *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, İstanbul 2010, s. 87.

F., Şahin, “Çini Heykelcikler ve Yapımcıları”, *Antika*, S. 33, Ocak 1988, s. 32-35.

Foster, Hal, *Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, çev. Elçin Gen, İstanbul 2009.

“Geleneksel Sanattan Çağdaş Yaklaşımlara”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 11, Ekim-Kasım 2000, s. 20-21.

Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, ed. Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yayını, İstanbul 2010.

Gökyay, Orhan Şaik, “Bir Saltanat Düğünü”, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul 1986, s. 21-55.

Greenberg, Clement, “Öncü ve Kiç”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, yay.haz. Mehmet Yılmaz, çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınları, Ankara 2004, s. 244-263.

Gülaçtı, Nureddin, *Günümüz Kütahya’sında Seramik-Çini Üretimi ve Durum Tespiti*, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anabilim Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Eskişehir 2011.

Gürsu, Nevber, *Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi, İstanbul 1988.

Hikmet, Nazım, *835 Satır*, Adam Yayınları, İstanbul 1988.

Huyssen, Andreas, *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, Metis Yayınları, İstanbul 1999.

Işık, İskender, “Kütahya Çiniciliği”, *Seramik Türkiye*, S. 34, Ekim-Aralık 2010, s. 42-45.

İnalcık, Halil, *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2008.

“İstanbul Metrosunun Paha Biçilemeyen Çinileri”, *Seramik Türkiye*, S. 10, Temmuz - Ağustos 2005, s. 90-91.

“İznik Çiniciliği ve Yeniden Doğuşu”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 7, Mart-Nisan 1999, s. 26-27.

“İznik Çinilerinin Günümüze Yansıması”, *Seramik Türkiye*, S. 25, Nisan-Haziran 2008, s. 104-107.

“İznik Çini Sanatı”, *Seramik Türkiye*, S. 1, Mayıs 2003, s. 48-53.

Kanar, Mehmet, “Şâhnâme”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 38, Ankara 2010, s. 289-290.

Kayserilioğlu, Seran, *Selçuklu, Osmanlı ve Endülüs Dönemi Kaplama Seramiklerinin Karşılaştırmalı Değerlendirmesi ve Günümüz Karo Endüstrisine Yansımaları*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Seramik Tasarım Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2010.

Keskiner, Cahide, *Türk Motifleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul [t.y.].

Keyman, Fuat - Muthan, Mahmut - Yeğenoğlu, Melda “Giriş: Dünya Nasıl ‘Dünya’ Oldu?”, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, derleyenler Fuat Keyman, Mahmut Muthan, Melda Yeğenoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 1996, s. 7-23.

Koçu, Reşat Ekrem, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1967.

Kütükoğlu, Mübahat S., *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983.

Muthan, Mahmut, “Oryantalizm/Şarkiyatçılık”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt 3 (Modernleşme ve Batıcılık), Cilt editörü Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 189- 211.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal, “Alem Kitsch Olmuş, Biz N’apalım: Adorno, Kültür, Sanat”, *Toplum ve Bilim*, S. 110, 2007, s. 83-118.

Nora, Pierre, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmed E. Özcan, Dost Yayınevi, Ankara 2006.

Okumura, Sumiyo, *Çintemani Motifinin Kökenleri, Gelişimi ve Kullanım Alanları*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1998.

Olgun, İbrahim – Drahşan, Cemşit, *Farsça – Türkçe Sözlük*, Elhan Kitapevi, Ankara 1984.

Öney, Gönül - Çobanlı, Zehra, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara 2007.

Öney, Gönül, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İzmir 1987.

Öney, Gönül, “Gelenekten Çağdaş Senteze Sıtkı Olçar”, *Sanatsal Mozaik*, S. 8, Nisan 1996, s. 24-28.

Öney, Gönül, *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları*, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını, Antalya 2009.

Önge, Yılmaz, “Eğer Örtüsü Olarak Dokunmuş Konya Halıları”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 32, 1984, s. 63-72.

Öz, Tahsin, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 1, Ekonomi Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1946.

Öz, Tahsin, *Türk Kumaş ve Kadifeleri*, C. 2, Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1951.

Özer, Semra Çalışkan, *16. Yüzyıl Osmanlı Saray İşlemeleri*, İSAR-İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 2004.

Özısık, Murat Tansu, *Sanat ve Kitsch*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2008.

Özturanlı, Gül, “Çağdaş Karo Tasarımında Geleneksel Kaynakların Kullanımı”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 17, Ekim-Kasım 2001, s. 12-14.

Öztürk, İsmail, “Yayınlanmış Narh Defterleri, Fermanlar ve Belediye Kanunları Işığında 16. Yüzyıl Osmanlı Kumaş Sanatı”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C. 3, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 77-88.

Öztürk, Recep, *Kur’ân Penceresinden İnsan ve Mutluluk Yolları*, Gülhane Yayınları, İstanbul 2008.

Özyürek, Esra, “Giriş”, *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası*, der. Esra Özyürek, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Paquin, Gerard, “Çintamani”, *Halı*, New York/U.S.A., Halı Publications, No: 64, August, 1992.

Read, Herbert, *Sanat ve Endüstri*, çev. Nigân Bayazıt, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1973.

Said, Edward, *Oryantalizm*, Pınar Yayınları, İstanbul 1982.

Sevim, S. Sibel - Baskıcı, Zeynep, “Çini Sanatı ve Türk Sanatlarında Çintemani Kullanımı”, *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Haziran 2010, s. 558.

Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992.

Süslü, Özden, “Topkapı Sarayı ve Türk İslam Eserleri Müzelerinde Bulunan XVI. Yüzyıla Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 6, 1974-5, s. 215-278.

Süslü, Özden, *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1989.

Şahin, Faruk K., “İznik’te 400 Yıl Sonra Seramik Sanatı”, *Seramik: Sanat, Bilim ve Teknoloji*, S. 19, Şubat-Mart 2002, s. 13-15.

Şükün, Ziya, *Farsça-Türkçe Lûgat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya*, C. 1, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1984.

Tanyeli, Uğur, “Aslolan 'Kitsch'tir”, *Arredamento Dekorasyon*, S. 21, Aralık 1990, s. 103-108.

Tanyeli, Uğur, “Önsöz”, Ali Cengizkan, *Modernin Saati*, Mimarlar Derneği Yayını, Ankara 2002.

Tezcan, Hülya, *Osmanlı Sarayının Çocukları: Şehzadeler ve Hanım Sultanlar’ın Yaşamları, Giysileri*, Aygaz, İstanbul 2006.

“Topkapı Sarayı’ndaki Çini Motiflerini Ünlü Modaevi ‘Chloe’ Giysilerinde Kullanacak”, *Milliyet*, 18.07.1981, s. 3.

Turna, B. Babür, “Şarkiyatçılığı Anlamak: Edward Said’in Şarkiyatçılık’ı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı*, C. 1, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim 2002, s. 219-241.

Türk Kültürü ve Kimliği, Kültür Üniversitesi Yayınları, ed. T. Mesut Eren, İstanbul [t.y.].

Ulueren, Şerife Deniz, “Zehra Çobanlı: Türkiye’deki Seramik Bölümlerinin Toplanarak Yenilenme İçin Gerekli Çalışmalara Başlamaları Gerekir”, *Seramik Türkiye*, S. 20, Mart-Nisan 2007, s. 96-109.

“Vakko 1961 Yaz ve İlkbahar Koleksiyonunun Kalite ve Fiyatlarını Takdim Eder”, *Milliyet*, 03.04.1961, s. 4.

“Vakko Bu Sene 120 Ayrı Deseni İhtiva Eden Zengin Bir Eşarp Koleksiyonu Sunuyor”, *Milliyet Kadın*, 26.09.1968, s. 4.

“Vakko Türk Motiflerini ve Güzel İstanbulumuzu Dış Ülkelere Tanıtacak Yeni Bir Eşarp ve Mendil Koleksiyonu Hazırladı”, *Milliyet*, 26.12.1965, s. 5.

Williams, Raymond, *Kültür*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

Yetkin, Şerare, *Türk Halı Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1974.

“Yılbaşı Armağanı”, *Milliyet*, 14.12.1989, s. 19.

Yolal, Ceren Atay, *Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması*, (Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2007.

“Zehra Çobanlı’nın Mavi Seramikleri”, *Seramik Türkiye*, S. 12, Kasım- Aralık 2005, s. 22.

Zerman, Ece– Tatari, Fatih, Doğuyu Tüketmek Sergisi Üzerine Edhem Eldem ile Söyleşi: “Oryantalizmin Masum Bir Tarafı Var”, *Toplumsal Tarih*, Sayı 168, Aralık 2007, s. 16-21.

Zick-Nissen, Johanna, “Triple-ball and Stripes, An Ornaments and its Turkish Tradition”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, C. 3, 1995 Ankara, s. 563-566.

Kataloglar:

BKG Ürün Katalogu, 2012.

Defne Koz, “Bakış” Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2002.

Defne Koz, “İznik” Serisi Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2006.

Meliha Coşkun, Seramik Sergisi Kataloğu, 2008.

Paşabahçe Tarih-Kültür Cam Koleksiyonları, *İstanbul Koleksiyonu: İkibin Yıllık Ortakyaşam Çağrısı Kataloğu*, t.y.

İznik Çinileri Serisi, Bordür Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.

“İznik Çinileri Koleksiyonu” Kataloğu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.

Linens-Arzu Kaprol Home Kataloğu, 2010.

“Osmanlı-Topkapı” Kataloğu, Çanakkale Seramik, 1999.

Vakko, Osmanlı-Türk Klasikleri Döşemelik-Perdelik Katalogu, İstanbul 1999.

Mülakatlar:

Doç. Dr. Aziz Doğanay, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi. Yer: Marmara Üniversitesi Türk İslam Sanatları Bölümü. Tarih:23.03.2012.

Prof. Dr. Gül Özturanlı, Mimar Sinan Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü öğretim üyesi. Yer: Mimar Sinan Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü. Tarih: 21.03.2012.

Çiğdem Çaylak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Desen-Tasarım Bölümü. Yer: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı. Tarih: 07.05.2012.

Hüsna Eroğlu, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı, Desen-Tasarım Bölümü. Yer: İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı. Tarih: 07.05.2012.

İnternet Tabanlı - Çevrimiçi Kaynaklar:

“Anikya İznik Çini’nin Öyküsü”, Anikya İznik Çini, <http://www.anikya.com/>, (09.04.2012).

“Cemil İpekçi’den Kraliçe’ye özel hediyeler”, NTVMSNBC,
<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/446192.asp#storyContinues>, (13.05.2010).

Cemil İpekçi ile Söyleşi: “O artık mücevherin sultanı”, Düğün Hazırlıkları,
<http://www.dugunhazirliklari.com/8220cemilipekci8221oartikmucevherinsultani-haberayrinti-16130-dugun-mucevherat.html?page=uzmanayrinti&cat=3>,
 (08.02.2010).

“Çintemani”, BTürk, <http://www.bturk.com.tr/>, (13.02.2013).

“‘Çintemani’ – Çini Sergisi”, Çanakkale İçinde,
<http://www.canakkaleicinde.com/cintemani-cini-sergisi.html>, (08.06.2009).

“Çintemani İstanbul projesinin hafriyat çalışmaları başladı!”, Emlak Kulisi,
<http://emlakkulisi.com/cintemani-istanbul-projesinin-hafriyat-calismalari-basladi/131475>, (08.08.2012).

"ÇİNTEMANİ Karma Çini Sergisi", Kongre Sempozyum Toplantı Rehberi,
<http://kongretr.com/sosyalbilimler/567-cintemani-katilimli-sergi.html>, (11.06.2009).

Doremail Seramik, http://www.doremail.com/Files_collections/pk3_Orientales.pdf,
 (01.10.2012).

Eğrikar, Özge - Polatoğlu, Burçin, “İstanbul’un 'Yüz'leri için 100 kitaplık seri”,
Habertürk, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/598022-istanbulun-yuzleri-icin-100-kitaplik-seri>, (04.02.2011).

“ESKADER den Kültür A.Ş.‘ye 2 Ödül...”, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür
 A.Ş., <http://www.kultursanat.org/haber.php?id=126>, (10.04.2012).

“Faik Kırımlı”, İznik Yaşam Kültür Sanat ve Yaşam Sitesi,
http://www.iznikyasam.com/izbirakanlar-ayrinti-11-faik_kirimli, (20.05.2012).

Filiz Otay Demir, “Pazarlamanın Nostaljik Oyunu: Retro Markalama”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 33, 2008,
<http://www.iudergi.com/tr/index.php/iletisim/article/viewFile/8316/7690>,
 (11.04.2012), s. 29-41.

“Fransa'da Türkiye Mevsimi”, T.C. Dışişleri Bakanlığı,
<http://www.mfa.gov.tr/yurtdisinda-son-zamanlarda-duzenlenen-turk-yillari-ve-mevsimleri.tr.mfa>, (15.02.2011).

“Fransa'da Türkiye Mevsimi”, İKSV, <http://www.iksv.org/tr/fransadaturkmevsimi>,
 (15.02.2011).

“Gelenekten Geleceğe Çintemani”, Arkitera, <http://v3.arkitera.com/h25453-gelenekten-gelecege-cintemani.html>, (27.11.2009).

Gila Benmayor, “En büyük muamma Hangi kaftan, hangi padişahın”, *Hürriyet*,
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3460186&tarikh=2005-10-30>,
 (30.09.2010).

“Hakkımızda”, BKG internet sitesi,
<http://www.bkg.com.tr/content/1/Hakk%C4%B1m%C4%B1zda/>, (10.10.2012).

“Hilton Dalaman Golf Resort'da Türkiye teması”, Turizmde Bu Sabah,
http://www.turizmdebusabah.com/haber_detay.aspx?haberNo=43179, (09.12.2011).

“Linens’e Modacı Dokunuşu”, Zorlu Dergisi, S. 24,
http://www.zorlu.com.tr/PDF/DERGI/sayi24_18_19.pdf, s.19, (19.01.2011).

Marshall Osmanlı Renkleri, Boyanabilir Osmanlı Desenleri,
<http://www.osmanlirenkleri.com/duvar-desenleri.html>, (14.04.2010).

“Marshall Osmanlı Renkleri Koleksiyonu, Asırlık Tatları ve Desenleri Çağdaş Mekânlara Taşıyor”, Yapı.com.tr, http://www.yapi.com.tr/UrunHaberleri/marshall-osmanli-renkleri-koleksiyonu-asirlik-tatlari-ve-desenleri-cagdas-mekanlara-tasiyor_78614.html, (14.04.2010).

“Müze’nin Kahvesi”, BKG, <http://www.bkg.com.tr/content/14/M%C3%BCze'nin%20Kahvesi/>, (20.04.2012).

Nilüfer Pazvantoğlu, Reha Erdoğan ile Röportaj: “Design Week’te Bi Türk”, *Hürriyet Kelebek*, <http://kelebek.hurriyet.com.tr/ozelroportaj/5079693.asp?m=1>, (14.09.2006).

Pınar Ögünç, Reha Erdoğan ile Söyleşi: “Padişah 'boxer'ından şaman 'sign'larına...”, *Radikal*, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6179, (23.09.2011).

“Seyrantepe’ye Çintemani geliyor!”, *Mimdap*, <http://www.mimdap.org/?p=31271>, (21.01.2012).

“Tariş Zeytinyağı’nın Yeni Ürünü Çiğ Yağ İlk Kez Porselen Şişede”, *Beyaz Gazete*, <http://www.beyazgazete.com/haber/2010/5/8/taris-zeytinyagi-nin-yeni-urun-u-cig-yag-ilk-kez-persolen-sisede-118763.html>, (08.05.2010).

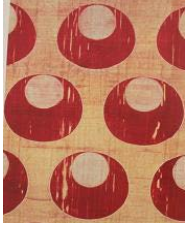
“Tasarımcı”, *BTürk*, <http://www.bturk.com.tr/>, (13.02.2013).

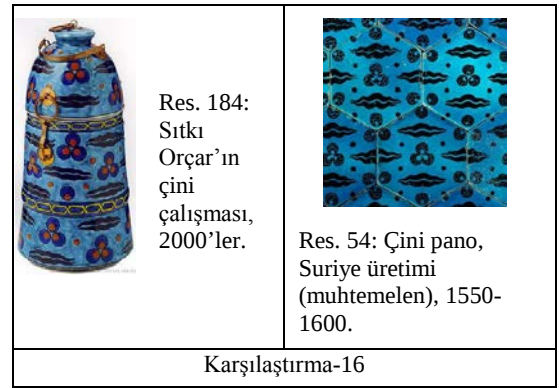
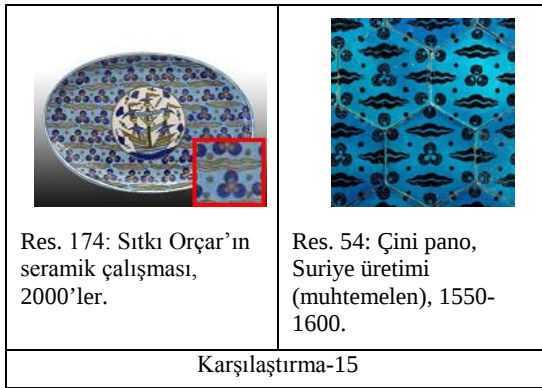
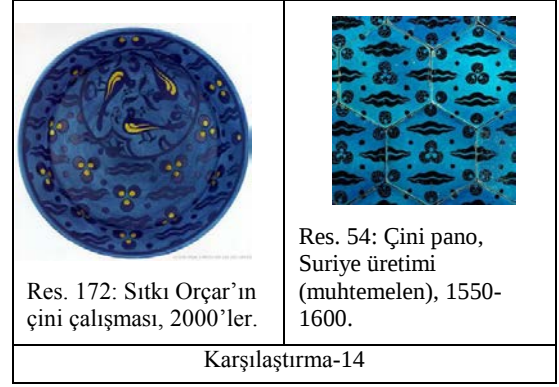
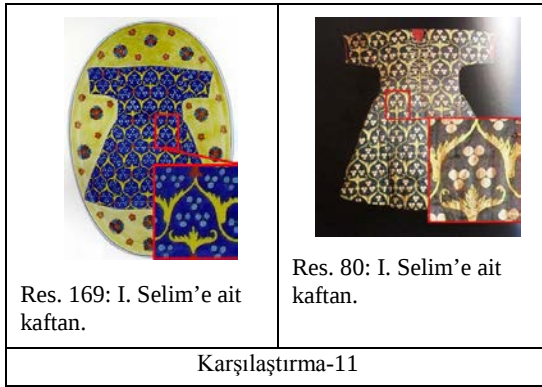
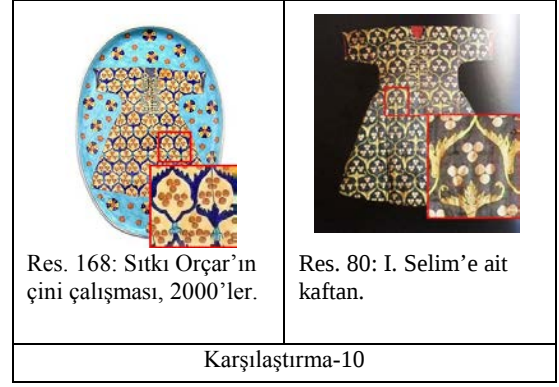
“Türk çinileri dünyayı fethedecek”, *Milliyet*, <http://www.milliyet.com.tr/Ekonomi/SonDakika.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=1221385&Date=22.06.2012&Kategori=ekonomi&b=Turk%20cinileri%20dunyayi%20fethedecek>, (06.04.2010).

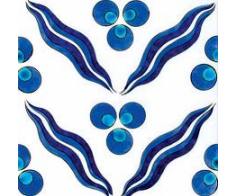
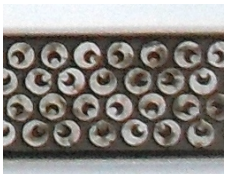
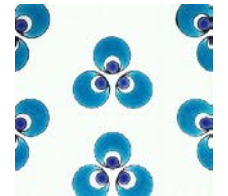
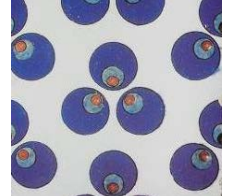
“Türk İslam Eserleri Müzesi' ndeki Müze' nin Kahvesi Açıldı”, BKG,
<http://www.bkg.com.tr/news/22/%E2%80%9DM%C3%BCze%E2%80%99nin%20Kahvesi%E2%80%9D%20A%C3%A7%C4%B1ld%C4%B1>, (20.04.2012).

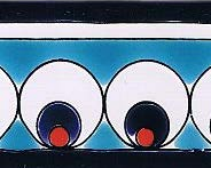
“Türkiye'nin Altın Elleri Taksim'de Buluştu”, Türkiye Gazetesi,
http://www.turkiyegazetesi.com/haberdetay.aspx?haberid=385356#.UCE_aPYaN48,
(23.08.2008).

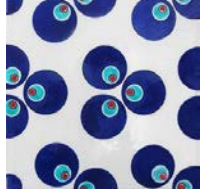
EK: KARŞILAŞTIRMA

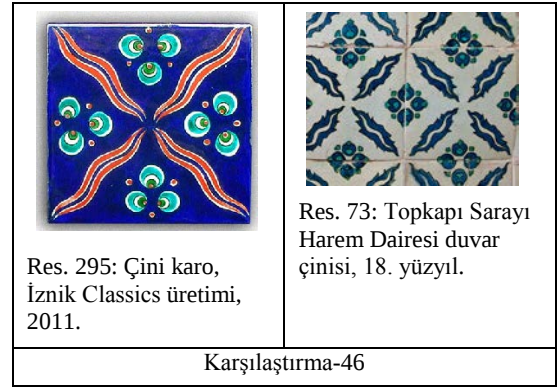
 Res. 156: Paşabahçe, 2010.	 Res. 79: Kısa kollu kaftan ve kaftandan ayrıntı. 15. yüzyıl sonları.	 Res. 157: TARİŞ Zeytinyağı Şişesi, 2010.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.
Karşılaştırma-1		Karşılaştırma-2	
 Res. 162: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 103: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı .	 Res. 163: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 103: Kumaş, 16. yüzyılın ikinci yarısı .
Karşılaştırma-3		Karşılaştırma-4	
 Res. 164: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 106: Kısa kollu kaftan, 16. yüzyılın ikinci yarısı.	 Res. 182: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.
Karşılaştırma-5		Karşılaştırma-6	
 Res. 165: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.	 Res. 166: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.
Karşılaştırma-7		Karşılaştırma-8	

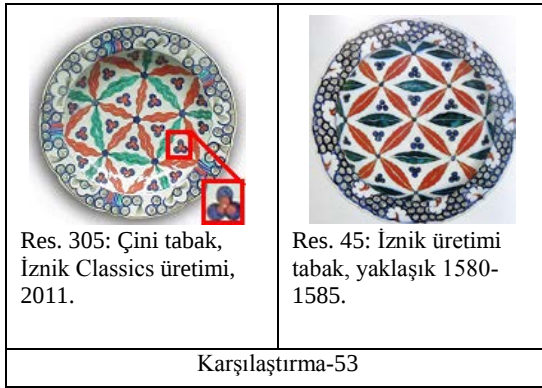
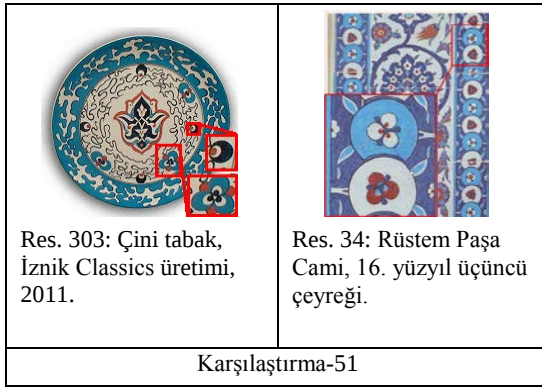
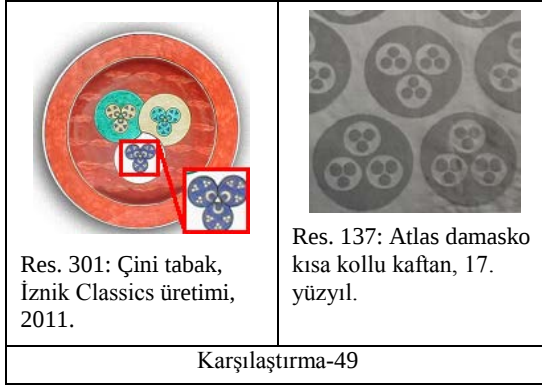


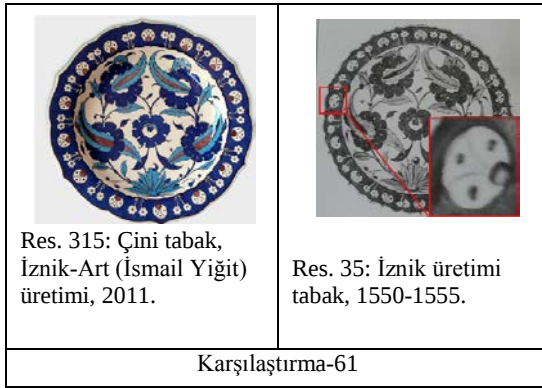
 Res. 192: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 22: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1535-1545.	 Res. 193: Sıtkı Orçar'ın çini çalışması, 2000'ler.	 Res. 59: İznik üretimi kalyonlu tabak, 16. yüzyıl sonu.
Karşılaştırma-17		Karşılaştırma-18	
 Res. 222: "Kalyon", İznik Çinileri Serisi, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 1995.	 Res. 22: İznik üretimi tabak, yaklaşık, 1535-1545.	 Res. 226: İznik Çinileri Koleksiyonu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.	 Res. 16: Topkapı Sarayı, Enderun Kütüphanesi duvar çinisi, muhtemelen 16. yüzyıl.
Karşılaştırma-19		Karşılaştırma-20	
 Res. 227: İznik Çinileri Koleksiyonu, Eczacıbaşı Karo Seramik, Vitra, 2007.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.	 Res. 229: "Şehzade Çinili", Osmanlı-Topkapı Serisi, Çanakkale Seramik, 1999.	 Res. 73: Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvar çinisi, 18. yüzyıl.
Karşılaştırma-21		Karşılaştırma-22	
 Resim 230: "Hilal", Osmanlı-Topkapı Serisi, Çanakkale Seramik, 1999.	 Res. 149: Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü, sedef işlemleri, 17. yüzyıl.	 Resim 237: Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.	 Res. 39: İznik üretimi çini, 1565-1570.
Karşılaştırma-23		Karşılaştırma-24	

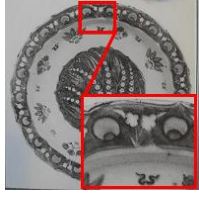
 Resim 234: Osmanlı Serisi, Gorbun Seramik, 2012.	 Res. 88: 16. yüzyıl.	 Resim 233: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.	 Res. 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.
Karşılaştırma-25		Karşılaştırma-26	
 Resim 235: Osmanlı Serisi, Seramik Bordür, seramik, Gorbun Seramik, 2012.	 Res. 68: Eminönü Yeni Camii, 17. yüzyıl üçüncü çeyreği.	 Resim 239: "Sinan Serisi". Doremail Seramik, 2010.	 Res. 72: Cerrahpaşa Hekimoğlu Ali Paşa Camii - Res. 69: III. Ahmet Çeşmesi
Karşılaştırma-27		Karşılaştırma-28	
 Resim 238: 'Sinan Serisi' Doremail Seramik, 2010.	 Res. 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.	 Resim 240: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.	 Res. 16: Topkapı Sarayı, Enderun Kütüphanesi duvar çinisi, muhtemelen 16. yüzyıl.
Karşılaştırma-29		Karşılaştırma-30	
 Res. 244: Çini pano (ayrıntı), İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2000'ler.	 Res. 73: Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvar çinisi, 18. yüzyıl.	 Res. 246: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi.	 Res. 34: Rüstem Paşa Cami, 16. yüzyıl üçüncü çeyreği.
Karşılaştırma-31		Karşılaştırma-32	

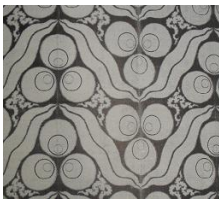
 Re s. 249: Çini pano, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 199-2003.	 Res. 16: Topkapı Sarayı, Enderun Kütüphanesi duvar çinisi, muhtemelen 16. yüzyıl.	 Res. 251: Karo, İznik Çini Vakfı üretimi, 2011.	 Res. 39: İznik üretimi çini, 1565-1570.
Karşılaştırma-33		Karşılaştırma-34	
 Res. 252: Çini karo, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.	 Res. 257: Çini sürahi, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2012.	 Res. 48: İznik üretimi maşrapa, 16. yüzyılın ikinci yarısı.
Karşılaştırma-35		Karşılaştırma-36	
 Res. 260: Çini tabak, İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı üretimi, 2011.	 Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.	 Res. 275: İznik çinili ahşap şekerlik, Anıkya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 45: İznik üretimi tabak (ayrıntı) - Res. 52: İznik üretimi sürahi (ayrıntı).
Karşılaştırma-37		Karşılaştırma-38	
 Res. 270: İznik çinili müdür kalemligi, Anıkya İznik Çini üretimi, 2006.	 Res. 45: İznik üretimi tabak(ayrıntı) - Res. 52: İznik üretimi sürahi (ayrıntı).	 Res. 278: İznik çinili tabak, Anıkya İznik Çini üretimi, 2011.	 Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.
Karşılaştırma-39		Karşılaştırma-40	







 Res. 320: Çini tabak, İznik-Art (İsmail Yiğit) üretimi, 2011.	 Res. 25: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1545-1555.	 Res. 323: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.
Karşılaştırma-65		Karşılaştırma-66	
 Res. 324: Sultanahmet çevresi. 20 12.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.	 Res. 325: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 22: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1535-1545.
Karşılaştırma-67		Karşılaştırma-68	
 Res. 326: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 57: 16. yüzyıl sonu.	 Res. 328: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.
Karşılaştırma-69		Karşılaştırma-70	
 Res. 346: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.	 Res. 351: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 45: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1580-1585.
Karşılaştırma-71		Karşılaştırma-72	

 Res. 352: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 125: Atlas tören kaftanı, 17. yüzyıl ilk çeyreği.	 Res. 355: Sultanahmet çevresi. 2012.	 Res. 40: İznik üretimi tabak, yaklaşık 1575.
Karşılaştırma-73		Karşılaştırma-74	
 Res. 367: "İkbal", Vakko, 1999.	 Res. 80: I. Selim'e ait kaftan.	 Res. 368: "Çintemani 1" Vakko, 1999.	 Res. 198: Kadife, 16. yüzyıl ortaları.
Karşılaştırma-75		Karşılaştırma-76	
 Res. 369: "Çintemani 2" Vakko, 1999.	 Res. 124: İtalyan kabartma dokumasından parça, 17. yüzyıl başları.	 Res. 372: "Alemdar, Vakko, 1999.	 Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.
Karşılaştırma-77		Karşılaştırma-78	
 Res. 373: Kumaş. Vakko Moda Merkezi, 2012.	 Res. 79: Kısa kollu kaftan, 15. yüzyıl sonları.	 Res. 375: Yastık. Printemps, 1990.	 Res. 79: Kısa kollu kaftan, 15. yüzyıl sonları.
Karşılaştırma-79		Karşılaştırma-80	

 Res. 378: Tişört. “Çintemani”, BTürk, 2010-2012.	 Res. 125: Atlas tören kaftanı, 17. yüzyıl ilk çeyreği.	 Res. 380: İnci Eviner, “Yeni Vatandaş” 2010.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.
Karşılaştırma-81		Karşılaştırma-82	
 Res. 381: “Fransa’da Türkiye Mevsimi” logosu, 2010.	 Res. 66-67: Sultan Ahmed Camii-Eyüp Sultan Türbesi.	 Res. 385: Laptop çantası. BKG üretimi, 2012.	 Res. 125: Atlas tören kaftanı, 17. yüzyıl ilk çeyreği.
Karşılaştırma-83		Karşılaştırma-84	
 Res. 389: Yastık. BKG üretimi, 2012.	 Res. 125: Atlas tören kaftanı, 17. yüzyıl ilk çeyreği.	 Res. 391: Defter. BKG üretimi, 2012.	 Res. 79: Kısa kollu kaftan, 15. yüzyıl sonları.
Karşılaştırma-85		Karşılaştırma-86	
 Res. 393: Dekoratif obje. BKG üretimi, 2012.	 Res. 112: Kaftan, 16.-17. yüzyıl arası.	 Res. 395: Kahve fincanı. BKG üretimi, 2012.	 Res. 15: Topkapı Sarayı, Has Oda duvar çinisi. İznik üretimi, 16. yüzyıl.
Karşılaştırma-87		Karşılaştırma-88	



ÖZGEÇMİŞ

2005 yılında, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan mezun oldum.

ÇEKÜL (Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma ve Tanıtma Vakfı)'de araştırmacı/yazar olarak çalıştım. Ayrıca vakfın bünyesinde yer alan Tarihi Kentler Birliği, Sinan'a Saygı Projesi ve Anadolu Araştırmaları'nın yürütmüş olduğu çeşitli çalışmalar içerisinde de yer aldım. 2008 yılında düzenlenen “Sinan'a Saygı Fotoğraf Yarışması” ardından yayımlanan *Sinan'ın Ardından Bakmak - Sinan'a Saygı Fotoğraf Yarışması Kataloğu*'nun hazırlanılmasında yardımcı oldum. Sinan'a Saygı Projesi'nin hazırladığı ve *ATLAS Dergisi*'nin 2009 yılında yayımladığı *Mimar Sinan Eserleri – III: Mostar'dan Mekke'ye Gezi Haritası*'nin araştırma ve metin yazımı konusunda katkıda bulundum. Gezi haritasının yayımlandığı derginin ilgili sayısında, Mimar Sinan'ın üç kıtadaki mimarlık faaliyetlerini gezi yazısı olarak incelediğim, “Yedi İklimde Sinan” adlı yazıyı hazırladım. Avrupa Birliği'nin desteğiyle gerçekleşen, ‘endüstri mirası’nın korunarak yaşatılması ve kent yaşamına katılması amacıyla ÇEKÜL tarafından geliştirilen *Ex:change, İstanbul – Marsilya: Endüstri Mirasını Görünür ve Anlaşılır Kılmak* adlı proje içerisinde yer aldım. 2011 yılında proje dâhilinde çıkan kitabın hazırlanılmasına katkıda bulundum ve kitabın yardımcı editörlüğünü yaptım. İlgili kitap için “Tophane’de Tarihi Miras ve Gelecek” adlı makaleyi hazırladım. 2012 yılında Sinan eserleri gezi haritalarının yeni basımları olan *Sinan'a Saygı Gezi Haritası: İstanbul* ile *Sinan'a Saygı Gezi Haritası: İstanbul'un Ötesi* adlı gezi haritalarının araştırma ve metin yazımı konusunda katkıda bulundum.

Vakıftaki çalışmaların yanı sıra akademik faaliyetlerde de bulundum. 2010 yılındaki Uluslararası Sinan ve Çağı Sempozyumu'nda “Akdeniz'de 'Spolia' Kullanımı ve Teşhiri: Sinan Dönemindeki Osmanlı Mimarisi ve Geç İtalyan Rönesans'ı Metinleri” adlı bildiri sundum.

En son, *ALTÜST Dergisi*'nde, iktidar-beden-hapishane denklemini Michel Foucault ve İmralı Cezaevi (temsili) üzerinden okuduğum “Bedenin Terbiyesi ve İmralı” adlı makalem yayınlandı.

Gelenek, modernite, modernitenin krizi, oryantalizm, tarih, mimarlık tarihi, sosyoloji, popüler kültür gibi kavramlar üzerinden okumalar yapmanın yanı sıra Sosyalbilim.com (Çevrimiçi Sosyal Bilimler Dergisi)'da yazarlık ve editörlük yapıyorum.

Derin Tarih Dergisi'nde yardımcı editörlük yapmaktayım.