

Marie Antoinette *En Homme*

Een analyse van de beweegredenen achter het
ruiterportret van Marie-Antoinette door
Louis-Auguste Brun uit 1783

Marie-Antoinette *En Homme*

Een analyse van de beweegredenen achter het ruitersportret van Marie-Antoinette door
Louis-Auguste Brun uit 1783

2 juli 2019

8264 woorden

Lisa Gubbels

6236065

Begeleider – Dr. Annemieke Hoogenboom

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis, Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	3
Samenvatting	4
Inleiding	6
1. Een uitgebreide analyse van het portret, de maker en Marie-Antoinette	11
1.1 <i>Analyse portret</i>	11
1.2 <i>Louis-Auguste Brun</i>	13
1.3 <i>Marie-Antoinette en haar leven op Versailles</i>	14
1.3.4. <i>Louis-Auguste Brun en de opdracht van Marie-Antoinette</i>	16
2. Het koninklijke ruiterportret	18
.....	19
2.1 <i>Standbeelden en schilderijen</i>	19
2.2 <i>Haute École en het ruiterportret</i>	21
2.3 <i>De jacht</i>	22
2.4 <i>Vrouwen te paard</i>	24
2.4.1. <i>Vrouwelijke ruiterportretten</i>	27
3. Gender aan het hof	28
3.1 <i>Christina van Zweden</i>	29
3.2 <i>Catharina II van Rusland</i>	30
3.3 <i>De eeuw van de vrijheid</i>	31
Conclusie	34
Bronnenlijst	37
Afbeeldingenlijst	40

Samenvatting

Marie-Antoinette is een van de meest besproken en bekende Franse koninginnen aller tijden. Ik dacht dat de informatie die over haar bestond redelijk volledig was, maar toen kwam ik een ruitersportret *en homme* van Marie-Antoinette tegen, geschilderd door Louis-Auguste Brun. Eerdere onderzoeken naar dit portret hebben voornamelijk de sociale invalshoek voor de reden achter het portret onderzocht. Er is niet veel informatie over dit ruitersportret beschikbaar en daarom is het, mijns inziens, belangrijk om zoveel mogelijk aspecten van het portret te belichten om een gebalanceerde conclusie te trekken. Ik miste het perspectief van het ruitersportret. De hoofdvraag is daarom: 'Welke beweegredenen zou Marie-Antoinette kunnen hebben gehad om zichzelf in een ruitersportret '*en homme*' te laten portretteren?

In de verschillende hoofdstukken van het onderzoek heb ik de verschillende kanten van het ruitersportret van Marie-Antoinette belicht. Ik ben begonnen met een algemeen hoofdstuk met daarin een analyse van het ruitersportret, een beschrijving van het leven van Louis-Auguste Brun en een indruk van het leven van Marie-Antoinette aan het Franse hof. Zo heeft de lezer na het eerste hoofdstuk een algemeen idee van de context waarin het schilderij gemaakt is. Het tweede hoofdstuk gaat over het koninklijke ruitersportret. Ik begin algemeen met een beschrijving van de kenmerken van een koninklijk ruitersportret en eindig specifiek met vrouwelijke ruitersportretten. Na dit hoofdstuk weet de lezer de betekenis van het vorstelijke ruitersportret en hoe de kenmerken hiervan bij verschillende ruitersportretten worden toegepast. Het derde hoofdstuk gaat over gender en cross-dressing. Dat Marie-Antoinette *en homme* op haar paard zit maakt dit ruitersportret opmerkelijk en daarom is het nodig dat dit onderdeel uiteengezet wordt in een eigen hoofdstuk. In dit hoofdstuk behandel ik de algemene positie van vrouwen aan hoven in de achttiende eeuw, andere koninklijke vrouwen die zichzelf *en homme* hebben laten portretteren en cross-dressing aan het Franse hof in de achttiende eeuw.

Uiteindelijk ben ik tot de conclusie gekomen dat het plausibel is dat Marie-Antoinette de kenmerken van het mannelijke vorstelijke ruitersportret gebruikte om een eigenzinnige en daarom ook passende presentatie van zichzelf te laten maken. Geruchten en haar gedrag aan het Franse hof zorgden ervoor dat ze gezien werd als beïnvloedbaar en ongetemd. Terwijl de kenmerken van het vorstelijke ruitersportret juist zelfverzekerdheid en bekwaamheid zijn. De keuze voor een pose uit de Hauté Ecole voor haar paard benadrukt dat ze wil laten zien dat ze in dit ruitersportret wil laten zien dat zij de controle heeft.

Inleiding

Marie-Antoinette (1755-1793) is een van de meest besproken en bekende Franse koninginnen aller tijden. Ze staat bekend om haar extravagante smaak, de grote hoeveelheid roddels en geruchten die over haar rondgingen, maar ook om haar eigenwijsheid en koppigheid. Er zijn door de eeuwen heen meerdere biografieën en andere boeken over haar geschreven. Een van de eerst bekende boeken, stamt uit 1836 en is geschreven door Etienne-Léon Lamoignon-Langon. Een van de laatst uitgegeven, *Marie-Antoinette*, is geschreven in 2016, door Hélène Delalex, Alexandre Maral en Nicolas Milovanovic.¹

In deze boeken wordt haar leven tot in detail beschreven; de correspondentie tussen Marie-Antoinette en haar moeder, Maria Theresia van Oostenrijk, de portretten waarop zij wordt afgebeeld, referenties naar Marie-Antoinette in (auto)biografieën van andere leden van het Franse hof, zelfs wat er over haar werd geschreven in Franse roddelbladen, zoals *Mémoires secrets* en de *Correspondance secrète*.²

Redelijk volledig, dacht ik. Totdat ik stuitte op een ruitportret *en homme* van Marie-Antoinette, gezeten op een paard.³ Het werk, geschilderd door Louis-Auguste Brun in 1783, viel me direct op door de manier waarop Marie-Antoinette is afgebeeld, in mannelijke kledij en in een mannelijke zit. De meest uitgebreide informatie die ik over dit portret heb kunnen vinden, komt uit de boeken van Caroline Weber, genaamd: *Queen of Fashion: What Marie Antoinette wore to the Revolution* (2006) en van Fournier Sarlovèze: *Louis-Auguste Brun: Peintre de Marie-Antoinette, 1758-1815* (1911). Voor beide schrijvers was dit portret van Marie-Antoinette niet het hoofdonderwerp van hun boek.

¹ Voorbeelden van deze biografieën zijn: *Marie Antoinette : de biografie* (2012) door Antonia Fraser, Henk Moerdijk en Marianne Mols, *Marie Antoinette* (1988) door Joan Haslip en Frank Visser, *Marie Antoinette* (1946) door Alfred P.A. Leroy, *Marie Antoinette* (1959) door Hilaire Belloc en A. Alberts, *Memoirs of the court of Marie Antoinette, queen of France* (2008) door Madame Campan, *Marie Antoinette: Bildnis eines Mittleren Charakters* (1982) door Stefan Zweig, *Marie Antoinette: jeugd, eerste jaren der revolutie* (1913) door Clara Tschudi en J Clant van der Mijll-Piepers en *Histoire de Marie-Antoinette: reine de France et de Navarre* (1890) door J.J.E. Roy.

² Merrick, *Sexual Politics*, 71-74.

³ De definitie van *en homme* die ik in mijn onderzoek aan zal houden is: zoals een man. De term in deze zin wordt gebruikt om de manier waarop een vrouw op een paard reed aan te duiden of om jachtkleding gebaseerd op mannelijke kleding te omschrijven. Ik las over deze term in het boek *Women and Portraits in Early Modern Europe: Gender, Agency, Identity* (2008) geredigeerd door Andrea Pearson. In dit boek hanteert Melissa Lee Hyde in haar hoofdstuk; *Troubling identities and the agreeable game of art: from Madame de Pompadour's theatrical 'breeches' of decorum to Drouais' portrait of Madame Du Barry en homme*, een vergelijkbare definitie voor deze term.

Daardoor was het onderzoek naar dit portret niet zo uitgebreid als het had kunnen zijn en hebben ze niet alle invalshoeken bekeken. Daarom zijn de conclusies die Weber en Sarlovèze over dit werk presenteren, naar mijn mening, niet volledig. De conclusies van Weber en Sarlovèze zijn voornamelijk gebaseerd op de sociale aspecten rondom het laten maken van het ruitersportret van Marie-Antoinette, maar niet op het ruitersportret zelf. Er is, mijns inziens, ruimte voor verder onderzoek. Omdat er weinig informatie over dit portret bekend is, is het erg lastig om tot een gebalanceerde conclusie te komen over de betekenis van dit portret en moeten daarom zoveel mogelijk invalshoeken bekeken worden.

Caroline Weber heeft voor haar theorie over de betekenis van het portret, vooral naar het leven van Marie-Antoinette aan het Franse hof gekeken en is tot de conclusie gekomen dat het plausibel is dat Marie-Antoinette met dit ruitersportret de boodschap wilde overbrengen dat ze krachtig en waardevol was en een plek verdiende aan het Franse hof. Ze haalde een groot deel van haar informatie uit biografieën over Marie-Antoinette en uit de correspondentie tussen Marie-Antoinette en haar moeder, Maria Theresia. Het is van belang om deze bronnen bij het onderzoek te betrekken, al is er in de correspondentie tussen Marie-Antoinette en haar moeder, zover wij weten, nooit iets gezegd over dit specifieke portret.

Ook Fournier Sarlovèze betreft voor het ontstaan van dit portret vooral het sociale leven van Marie-Antoinette bij zijn onderzoek. Het onderzoek van Sarlovèze naar dit portret van Marie-Antoinette is uitgebreider dan dat van Caroline Weber. Hij betreft ook voorbeelden van andere vrouwen die zichzelf op vergelijkbare wijze hebben laten portretteren om een sociale boodschap over te brengen bij zijn onderzoek en vergelijkt deze portretten met het portret van Marie-Antoinette. Ondanks dat het onderzoek van Fournier Sarlovèze uitgebreider is, denk ik dat het nog niet volledig genoeg is; aan zijn benadering zijn nog altijd toevoegingen en nuanceringen mogelijk.

Daarom denk ik dat het relevant is om onderzoek te doen vanuit een nieuwe invalshoek: het portret van Marie-Antoinette geanalyseerd als ruitersportret. In het verleden zijn het met name mannelijke aristocraten, die ruitersportretten van zichzelf lieten maken, met als doel, een duidelijke boodschap van kracht en macht over te brengen aan de kijker.⁴

⁴ Goodall, *The noble horse*, 42-54.

Wanneer we nader onderzoek doen naar koninklijke en vrouwelijke ruitersportretten in Frankrijk in de achttiende eeuw en naar de rol van de aristocratische vrouw in dezelfde eeuw, kunnen we een betere conclusie trekken over waarom dit portret van Marie-Antoinette is gemaakt.

Mijn onderzoeksvraag zal dus een nieuwe invalshoek toevoegen aan het onderzoek dat Fournier Sarlovèze en Caroline Weber al hebben gedaan, namelijk: het portret van Marie-Antoinette als ruitersportret. Door dit werk als ruitersportret te bekijken, leren we meer over wat het portret betekent in samenhang met de sociale en politieke context in de achttiende eeuw. De onderzoeksvraag zal daarom zijn: 'Welke beweegredenen zou Marie-Antoinette kunnen hebben gehad om zichzelf in een ruitersportret *'en homme'* te laten portretteren?'

In mijn onderzoek ligt de nadruk op dit ruitersportret, daarom zullen de deelvragen hier ook op aansluiten. Het inleidende hoofdstuk zal ik een beschrijving van het schilderij geven, een indruk van Louis-Auguste Brun en een analyse Marie-Antoinette en haar leven aan het Franse hof. Dit zal het schilderij in een context plaatsen waar ik de rest van mijn onderzoek op voortbouw.

Mijn tweede hoofdstuk zal gaan over koninklijke (ruiter)portretten. Voor deze deelvraag, doe ik onderzoek naar koninklijke portretten, ruitersportretten in het algemeen en specifiek naar dergelijke portretten over vrouwen. Hiervoor zal ik onderzoeken gebruiken van kunsthistorici, zoals Werner Schmalenbach, John Baskett, Walter Liedtke en Michael Seth-Smith. Zij hebben al uitvoerig onderzoek gedaan naar koninklijke (ruiter)portretten. De conclusies uit deze onderzoeken zal ik toepassen op mijn onderwerp.

In mijn derde hoofdstuk zal ik dieper ingaan op het *en homme* aspect, datgene wat dit portret van Marie-Antoinette voornamelijk bijzonder maakt. Ik zal bronnen gebruiken over gender, cross dressing en andere vrouwen die zich op deze manier lieten afbeelden, met als doel dit portret in de grotere context van de toenmalige gevestigde mannelijkheid en vrouwelijkheid te plaatsen. De belangrijkste onderzoeken die ik hiervoor gebruik zijn van: Jeffrey Merrick, Judith Zinsser en Joan Kelly. Deze onderzoeken beschrijven gender in de achttiende eeuw, cross dressing en portretten van aristocratische vrouwen.

Ik benader dit onderwerp sociaalhistorisch. Naar mijn mening ligt de relevantie van mijn onderzoek in de vraag welke boodschap dit portret wil uitdragen en hoe dit past in de context van de tijd waarin Marie-Antoinette leefde. Zover wij weten heeft Marie-Antoinette, of de schilder zelf nooit een uitspraak gedaan over het portret. Daarom zal ik voornamelijk door middel van secundaire bronnen over koninklijke (ruiter)portretten en door iconografische aspecten van het portret te vergelijken met andere voorbeelden van ruitersportretten, trachten conclusies te trekken over de boodschap die Marie-Antoinette mogelijk uit had willen dragen.

Met mijn onderwerp raak ik ook de thema's gender en feminisme. Haar portret *en homme* is niet gebruikelijk voor een vrouw in Marie-Antoinette's positie in de achttiende eeuw in Frankrijk. Uit meerdere bronnen, zoals de briefwisseling tussen Marie-Antoinette en haar moeder, blijkt dat er in die tijd afwijzend gekeken werd naar vrouwen die zich mannelijk kleedden.⁵ De verbinding met deze thema's is de reden waarom, mijns inziens, dit onderzoek relevant is. Sinds de tweede helft van de twintigste eeuw, streven steeds meer (kunst)historici, ernaar om vrouwen een plaats te geven in een geschiedschrijving, die vooral gericht was op mannen. Joan Kelly is hier een voorbeeld van. Al in de jaren zeventig van de vorige eeuw, schreef zij een artikel, waarin zij zich afvroeg of vrouwen wel een Renaissance hebben gehad.⁶ Onderzoeken zoals die van Kelly, hebben ervoor gezorgd dat de drang om vrouwen een plaats in de geschiedenis te geven steeds groter werd. Middels dit onderzoek probeer ik een bijdrage te leveren aan deze beweging.

Aan het einde van dit onderzoek zullen we zien dat een waarschijnlijke verklaring is dat dit ruitersportret van Marie-Antoinette veel weg heeft van een vorstelijk ruitersportret en dat ze dit genre ruitersportret gebruikt om een dieperliggende boodschap duidelijk te maken.

Het leven op Versailles in Frankrijk in de achttiende eeuw was niet makkelijk en het duurde niet lang voordat Marie-Antoinette verwickeld raakte in deze buitensporige cultuur. Er werden roddels over haar verspreid die ervoor zorgden dat ze gezien werd als een beïnvloedbare en ongetemde jonge vrouw, die zich liet meeslepen in de verleidingen van het hof. Een goede sociale positie behouden binnen het hof was erg lastig, maar ze had een goede band met Lodewijk XV en ze participeerde graag samen met hem aan de jacht.

⁵ Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun*, 44-48.

⁶ Kelly, *Women, history, and theory*, 19-50.

Ze kon uren bezig zijn met paarden en paardrijden. Het is voorstelbaar dat Marie-Antoinette, weg van het hof met zijn intriges, zichzelf vrij en op haar gemak voelde.⁷

Aan het Franse hof was het destijds niet geheel ongewoon voor mannen en vrouwen om zichzelf te kleden als het tegenovergestelde geslacht. Marie-Antoinette deed dit zelf ook door *en homme* te paardrijden. Doordat ze zichzelf op deze manier laat vastleggen lijkt ze, net zoals bijvoorbeeld Christina van Zweden en Catherina de Grote, te willen laten zien dat ze bekwaam is, net zoals de heersers die een vorstelijk ruitportret van zichzelf laten maken. De pose uit de Hauté Ecole die haar paard maakt benadrukt dat ze controle heeft over haar situatie.

⁷ Zweig, *Marie Antoinette*, 3-27; Merrick, *Sexual Politics*, 68-84; Weber *Queen of Fashion*, 75-89.

1. Een uitgebreide analyse van het portret, de maker en Marie-Antoinette



Afb. 1 Lodewijk-Auguste Brun, *Portret van Marie-Antoinette te paard*, 1783, olieverf op doek, 59 x 64,5 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

1.1 Analyse portret

Op dit kleine portret (59 X 64,5 cm) zien we Marie-Antoinette schrijlings op een paard zitten. Ze heeft een groene rijbroek en een gele jas aan, een hoed met veren op haar hoofd, onder haar zadel ligt een luipaardvel. Op de achtergrond van het schilderij is de jacht aan de gang. Achter haar paard, op de voorgrond, rennen twee jachthonden mee. Haar paard steigert, maar de voor- en achterbenen van het paard zijn gestrekt, waardoor het tegelijkertijd lijkt alsof het paard een sprong maakt. Het hoofd van het paard is dicht bij zijn lichaam en Marie-Antoinette kijkt met een zelfverzekerde blik richting de kijker.

De pose van het paard lijkt een Levade of een Pesade te zijn. Dit zijn twee van de meest bekende termen van de *Haute École*.⁸ Bij de Levade gaat het paard diep door zijn hurken. Deze houding lijkt daardoor meer op zitten dan de staande beweging van het echte steigeren. De voorste benen van het paard blijven dicht bij zijn lichaam. Het hoofd van het paard is recht en wordt dicht tegen het lichaam aan gehouden (zie afbeelding 2).⁹ Bij een Pesade strekt het paard zichzelf uit en gooit zijn benen naar voren. Hierdoor lijkt



Afb.2 Velázquez, *Ruiterportret van Philip IV*, 1634-1635, olieverf op doek, 301 cm x 314 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

deze houding meer op een sprong of spontaan steigeren.¹⁰ Paarden steigeren normaal uit angst of speelsheid, maar de *Haute École* heeft een techniek waarmee de ruiter het paard aanzet om te steigeren. Deze poses, waarbij het paard steigert, waren gewilde poses in ruiterportretten. Door de eeuwen heen lieten aristocraten en helden zich graag afbeelden op een steigerend paard. Het liet zien dat de ruiter erg vaardig was in het paardrijden. Daarnaast wordt deze houding van de ruiter geassocieerd met macht.¹¹

Het portret van Marie-Antoinette is in 1912 geschonken aan het paleis van Versailles. Het was te zien in de vertrekken van de koningin.¹² Het schilderij is aan Versailles gedoneerd door de familie van Louis-Auguste Brun.¹³ Het is niet duidelijk waarom het schilderij in handen was van de familie van Brun. Volgens de uitvoerige studie over Brun uit 1911, vroeg Marie-Antoinette Brun, ten tijde van zijn aankomst op Versailles, om een ruiterportret *en homme*.

⁸ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 19-21; Haute École is een geavanceerde vorm van dressuur waarbij het paard acrobatische handelingen uitvoert op een schijnbaar moeiteloze en ritmische manier zie: Baskett, *The horse in art*, 107.

⁹ Baskett, *The horse in art*, 107; Worsley, *A Courtly Art*, 29.

¹⁰ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 19-25.

¹¹ Zie noot 9; Ik zal dieper ingaan op ruiterportretten op een steigerend paard in hoofdstuk twee.

¹² Constans, *les peintures*, 130; Salmon, *Marie Antoinette*, 109.

¹³ Salmon, 'Marie-Antoinette à Cheval'. Website Société des amis de Versailles.

Volgens Sarlovèze betreft het dit ruitportret. Sarlovèze vermeld tevens, dat dit schilderij is aangeboden aan het hof van Wenen.¹⁴ Mogelijk had Louis-Auguste Brun een kopie voor zichzelf gemaakt, of is het portret teruggekomen uit Wenen, om vervolgens weer in het bezit te komen van Brun of zijn familie.

1.2 Louis-Auguste Brun

Louis-Auguste Brun is geboren in 1758 in Rolle, Zwitserland. Vanaf 1771 begint hij zijn opleiding bij Jean Antoine Brun. Jean Antoine Brun vervaardigt voornamelijk decoratief behang voor de patriciërshuizen rond het meer van Genève, geïnspireerd door Joseph Vernet en de Nederlandse meesters uit de zeventiende eeuw. In eerste instantie assisteert Louis-Auguste Brun, Jean Antoine bij het maken van dit behang. Later begint hijzelf ook met tekenen. Na zijn opleiding werd Louis-Auguste Brun aangesteld als schilder in het kasteel van Prangins. Hier heeft hij verschillende ontmoetingen met andere kunstenaars, zoals de landschapskunstenaar Pierre-Louis de la Rive, Jens Juel, een portrettist en Paul-Benjamin de Lessert. Van de laatste leert Brun het afbeelden van paarden.¹⁵

Na zijn tijd in het kasteel van Prangins werd hij in 1780 aangesteld als hofschilder in Turijn. Hier verbleef hij een jaar, waarna hij richting Parijs vertrok. Waarschijnlijk met een aanbeveling van de Gravin van de Provence en Artois, de dochter van Victor Amadeus III. In Parijs ging het Brun voor de wind. Hij stond bij de Academie ingeschreven als leerling van Jean-Baptiste Marie Pierre, de eerste hofschilder van Lodewijk XVI en werd protegé van de hertog van Luynes in Dampierre. In Dampierre vervaardigt Brun schilderijen voor de hertog van Luynes en zijn vrouw, de hertogin van Luynes. De hertog en de hertogin van Luynes behoorden tot de kennissenkring van Lodewijk XVI en Marie-Antoinette. In 1783 ging Louis-Auguste Brun naar Versailles, om daar aangesteld te worden als hofschilder van Marie-Antoinette.¹⁶

¹⁴ Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun*, 35.

¹⁵ Martine Hart, 'Louis-Auguste Brun 1758-1815'. Website biografie Brun.

¹⁶ Salmon, *Marie-Antoinette*, 144-145; Herdt, *Louis-Auguste Brun*, 7-9p; Martine Hart, 'Louis-Auguste Brun 1758-1815'. Website biografie Brun; Victor Amadeus III was van 1773 tot 1796 koning van Sardinië en bezat ook het Italiaanse gebied Savoye (waar Turijn het centrum van was) en Nice.

Aan het begin van de Franse Revolutie in 1789 ontvlucht Brun Frankrijk, naar het meer van G n ve. Vervolgens verhuist hij in 1794 naar Versoix, waar hij het schilderen opgaf, om burgemeester van Versoix te worden. In deze periode ging hij ook kunst verzamelen en verhandelen. Hij werd erkend als een kenner van de Nederlandse en Vlaamse scholen van de zeventiende eeuw. In 1815 ging Brun, in zijn rol als burgemeester, naar Parijs, naar de door Napoleon bijeengeroepen bijeenkomst van het Champ-de-May. Brun stierf hier aan een ontsteking in zijn borst, op 8 oktober 1815.¹⁷

Brun staat met name bekend om zijn landschappen, jachtportretten en ruitersportretten in leger-scènes. Hij schilderde en tekende de natuur zoals hij het zag; de boodschap was secundair. Er zijn maar een twintigtal schilderijen bekend van Louis-Auguste Brun, omdat hij in de eerste plaats een tekenaar is. Met de vele tekeningen die Brun maakte, bouwde hij een groot repertoire op, met veel verschillende schetsen en tekeningen. Bij het schilderen maakte Brun gebruik van dit oeuvre van schetsen en tekeningen, om op deze wijze zijn schilderij op te bouwen. Louis-Auguste Brun tekende en schilderde voornamelijk dieren en landschappen. Hij werd geprezen om charmante en intieme genretafereeltjes en zijn uitstekende ruitersportretten, meestal van klein formaat, die hij heel dynamisch wist te maken.¹⁸

1.3 Marie-Antoinette en haar leven op Versailles

Uit verschillende biografieën over Marie-Antoinette, kunnen we opmaken dat zij het niet altijd makkelijk heeft gehad aan het Franse hof. Ten tijde van haar intrede in het hof, was het hof nooit eerder zo in de ban van samenzweringen, partijstrijd, haat en een enorm grote lust naar macht.¹⁹ In de vele biografieën, die over Marie-Antoinette zijn geschreven, onder andere de toonaangevende biografie van Stefan Zweig, wordt de jonge Marie-Antoinette beschreven als eigenwijs en temperamentvol, maar ook naïef.

¹⁷ Martine Hart, 'Louis-Auguste Brun 1758-1815'. Website biografie Brun; 'Louis-Auguste Brun'. Website RKD.

¹⁸ Agassiz, *Louis Auguste Brun*, 9-10; Herdt, *Louis-Auguste Brun 1758-1815*, 7-9.

¹⁹ Tschudi, *Marie Antoinette*, 27.

Ze zou bang zijn geweest om haar eigen hof en de beschermende aanwezigheid van haar moeder te verlaten en alleen het Franse hof te moeten betreden, dat bekend stond om de strenge gebruiken en regels.²⁰ In de biografieën over Marie-Antoinette wordt zij gekarakteriseerd als iemand die zelden iets serieus nam en snel verveeld raakte. Hierdoor was zij erg beïnvloedbaar in deze machtsstrijd en was het daarom onvermijdelijk dat zij zich ging mengen in deze cultuur.²¹

Niet lang na haar aankomst aan het Franse hof, werd het leven van Marie-Antoinette al uitgebreid beschreven in de voornaamste roddelbladen van die tijd: *Mémoires secrets* en de *Correspondance secrète*.²² Over haar aanhoudende vete met madame Du Barry, de maîtresse van Lodewijk XV en het, voor een lange tijd, onvruchtbare huwelijk met Lodewijk XVI, werden in deze bladen smeulige verhalen geschreven.²³ Caroline Weber beschrijft in haar onderzoek, dat de geruchten over Marie-Antoinette en haar huwelijk met Lodewijk XVI, alsmede de spannende wereld van intriges op Versailles ervoor zorgden, dat Marie-Antoinette meer geïnteresseerd raakte in gokken, kleding, sieraden en flirten. Met als gevolg, dat ze niet zoveel belangstelling meer had voor haar taken als koningin.²⁴

Marie-Antoinette had ook een onconventionele liefhebberij. Ze had een goede band met Lodewijk XV. Samen met hem, deed zij graag mee aan de jacht.²⁵ Uit verslagen van de directe omgeving van Marie-Antoinette is bekend, dat Lodewijk XV zo gecharmeerd was van haar enthousiasme, dat hij haar met een stalknecht het bos in liet gaan om te oefenen met rijden. Terwijl ze de jacht volgde in een koets, legde de koning haar de verschillende aspecten van de sport uit.²⁶ Later begon ze de jacht ook te volgen terwijl ze zelf op een paard reed. Marie-Antoinette werd een vast gezicht bij de koninklijke jacht.²⁷

²⁰ Zweig, *Marie Antoinette*, 3-18.

²¹ Tschudi, *Marie Antoinette*, 27-29; Zweig, *Marie Antoinette*, 35-41.

²² De *Mémoires secrets* en de *Correspondance Secrète* zijn Parijse tijdschriften waarin onder andere de levens van de leden van het Franse hof werden besproken, Merrick, *Sexual Politics*, 68-84.

²³ Zweig, *Marie Antoinette*, 26-29; Tschudi, *Marie Antoinette*, 59-61.

²⁴ Zinsser, *A history of their own*, 42-43; Zweig, *Marie Antoinette*, 27-28.

²⁵ Weber, *Queen of Fashion*, 89.

²⁶ Weber *Queen of Fashion*, 75-78.

²⁷ Weber, *Queen of Fashion*, 75-78; Tschudi, *Marie-Antoinette*, 152-156.

De passie die Marie-Antoinette had voor paarden en de ongewone manier waarop zij reed, namelijk schrijlings, was bekend bij de Parijzenaren. Wanneer zij ging rijden in het Bois de Boulogne met de prinses van Lamballe, trokken zij veel bekijks.²⁸

Het is duidelijk dat Marie-Antoinette in een hele andere wereld terechtkwam, vanaf het moment waarop ze aankwam op het Franse hof. Zoals Caroline Weber in haar onderzoek al benadrukte, was het lastig om een goede plek in de sociale hiërarchie van Versailles te behouden. Deze plek was verre van verzekerd.²⁹ Fournier Sarlovèze vult hierbij aan, dat Marie-Antoinette zichzelf graag dagenlang in haar favoriete liefhebberij stortte: paardrijden en de jacht.³⁰ Het is voorstelbaar dat Marie-Antoinette tijdens het paardrijden, vrij en weg van de verplichtingen van het hof, het meest op haar gemak was.

1.3.4. Louis-Auguste Brun en de opdracht van Marie-Antoinette

Toen in 1783, Louis-Auguste Brun naar het Franse hof kwam, zou het mogelijk kunnen zijn, dat Marie-Antoinette al op de hoogte was, via de hertog en hertogin van Luynes, dat Brun gespecialiseerd was in genretaferelen, landschappen en ruiterportretten.³¹ Naast de ruiterportretten die Brun van Marie-Antoinette heeft vervaardigd, heeft Brun, in 1782, ook van de hertogin van Luynes een aantal ruiterportretten gemaakt. Op afbeelding 3 is te zien dat hij de hertogin op een vergelijkbare dynamische manier heeft neergezet, zoals hij in 1783, voor Marie-Antoinette zou doen.



Afb. 3. Lodewijk Auguste-Brun, schets voor het ruiterportret van de hertogin van Luynes, grafiet op papier, 36,5 x 43,5 cm, Collectie Hertog van Luynes, 1782.

In het portret van de hertogin herkennen we ook de Haute École manier van steigeren en de jacht die op de achtergrond afspeelt. De hertogin draagt ook een jachtkostuum, maar niet *en homme*.

²⁸ Salmon & Arizzoli-Clémentel, *Marie-Antoinette*, 144-145.

²⁹ Weber, *Queen of Fashion*, 86-90.

³⁰ Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun*, 44-47.

³¹ Agassiz, *Louis Auguste Brun, 1758-1815*, 9-12.

In het onderzoek van Anne Herdt komt naar voren, dat werkwijze van Louis-Auguste Brun precies was, wat Marie-Antoinette aansprak in zijn werken. Volgens Madame Campan, een kennis van Marie-Antoinette, gaf de koningin over het algemeen niet zoveel om kunst. Het belangrijkste was dat ze gelijkenis zag. Volgens Campan liep Marie-Antoinette, wanneer ze naar een tentoonstelling in het Louvre ging, de grote historiestukken, die moralistisch, heroïsch, filosofisch en humanitair moesten zijn, zonder op te kijken voorbij. Ze was enkel geïnteresseerd in mooie genrestukken, met veel natuur en paarden.³² Daarnaast is het denkbaar dat Marie-Antoinette haar geliefde vrijetijdsactiviteit wilde vereeuwigen.



Afb. 4 Joseph Krantzing, *Marie-Antoinette in jachtkostuum*, pastel op papier, Paleis Schönbrunn, 1771.

Er is bekend dat, vóór het portret van Louis-Auguste Brun, er al portretten van Marie-Antoinette zijn gemaakt, waarin zij afgebeeld wordt met een mannelijke uitstraling en portretten waarin zij *en homme wordt afgebeeld*.³³ Er is een brief uit 1770 bewaard gebleven, van Maria-Theresia aan haar dochter, Marie-Antoinette, waarin staat, dat Maria-Theresia een portret van haar dochter wilde, waarin zij afgebeeld zou worden zoals van haar verwacht werd, als een koningin en op vrouwelijke wijze. Marie-Antoinette gaf geen gehoor aan dit verzoek en liet een portret *en homme* schilderen, waarin ze mannelijke rijkleding droeg. Dit portret is verloren gegaan. In een latere brief schrijft haar moeder dat Marie-Antoinette, op dit portret weergegeven werd, precies zoals ze was.³⁴

³² Herdt, *Louis-Auguste Brun 1758-1815*, 7-9.

³³ Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun*, 35; Weber, *Queen of Fashion*, 87.

³⁴ Weber, *Queen of Fashion*, 87-88.

Het kleine formaat van het schilderij (59 x 64,5 cm) dat Louis-Auguste Brun voor Marie-Antoinette heeft gemaakt viel hoogstwaarschijnlijk bij haar in de smaak. Ze wisselde vaker dit soort kleine schilderijen uit met vrienden en familie.³⁵ Een voorbeeld hiervan is te zien op afbeelding 4. Dit portret werd naar Maria Theresia van Oostenrijk gestuurd, de moeder van Marie-Antoinette. Het formaat van het ruitersportret door Louis-Auguste Brun, wekt het vermoeden, dat het portret bedoeld ook was voor de privécollectie van Marie-Antoinette en niet voor openbaar gebruik. Bovendien was voor vrouwen onbetamelijk om zich *en homme* te kleden en gedragen. Het is daarom onwaarschijnlijk dat het hier een openbaar portret betreft.³⁶

2. Het koninklijke ruitersportret

Al eeuwenlang worden mensen te paard afgebeeld. Ruitersportretten behoren tot de meest belangrijke kunstwerken van de oudheid tot en met de achttiende eeuw.³⁷ Hierin zijn verschillende categorieën te onderscheiden, zoals vorstelijke ruitersportretten, paardensport (zoals dressuur en jachtaferelen) en gevechtsscènes.³⁸ Het ruitersportret van Marie-Antoinette lijkt in twee thema's te passen, namelijk de vorstelijke ruitersportretten en de jachtaferelen. Marie-Antoinette staat duidelijk en centraal op de voorgrond. Het schilderij draait onmiskenbaar om haar en ze kijkt met een zelfverzekerde blik richting de toeschouwer. Dit zorgt ervoor dat deze afbeelding doet denken aan een vorstelijk ruitersportret. De jacht die gaande is op de achtergrond en de jachthonden die bij haar paard lopen, doen juist denken aan een jachtafereel.³⁹

³⁵ Salmon, 'Marie-Antoinette à Cheval'. Website Société des amis de Versailles; Constans, *les peintures*, 130.

³⁶ Salmon & Arizzoli-Clémentel, *Marie-Antoinette*, 144-145.

³⁷ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 13.

³⁸ Ter Molen, *Concours Hippique*, 19-23.

³⁹ Ter molen, *Concours Hippique*, 19-22; ³⁹ Liedtke, *The Royal Horse And Rider*, 38.

Het vorstelijke ruiterportret geeft de ruiter een dynastiek argument om te regeren, het associeert de ruiter met de grote keizers uit het verleden.⁴⁰ Het ruiterportret werd ook veelvuldig gebruikt voor het vastleggen van vrijetijdsactiviteiten. Paardrijden was namelijk een van de favoriete bezigheden van de adel.⁴¹ Een mooi en sterk paard gaf zijn eigenaar status, het bezit en het berijden van paarden werd beschermd door privileges.⁴² Het bezitten van een koets en mooie paarden was destijds net zo prestigieus als het bezitten van een dure auto nu is.⁴³

2.1 Standbeelden en schilderijen

Het meest bekende en nagevolgde ruiterportret is het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius op het Romeinse Capitool, gemaakt tussen 173 en 176 na Christus (zie afbeelding 5).⁴⁴ Op dit portret zien we keizer Marcus Aurelius, levensgroot en gezeten op een paard. De rechterhand van de keizer is opgeheven en gestrekt in een gebaar dat waarschijnlijk macht symboliseert. Oorspronkelijk houdt hij in zijn linkerhand vermoedelijk een teken van overwinning vast en tegelijkertijd nonchalant de teugels tussen zijn vingers. Deze laatste twee onderdelen zijn verloren gegaan.⁴⁵ Marcus Aurelius rijdt hier met zeer losse teugels. Dit betekent dat het paard in bedwang gehouden werd door de benen van de keizer. Daarmee wilde hij laten zien, dat hij autoriteit over het paard had.



Afb. 5. Onbekend, *Kopie van Ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius*, 173-176 N.C., brons, levensgroot, Piazza Campidoglio (Capitool), Rome. Het origineel bevindt zich in Musei Capitolini, Rome.

⁴⁰ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 37-38; Seth-Smith, *The horse in art and history*, 34.

⁴¹ Baskett, *The horse in art*, 108; Weber, *Queen of Fashion*, 80.

⁴² De Jongste, *Vermaak van de elite*, 128.

⁴³ Goodall, *The Noble Horse*, 108-110.

⁴⁴ Goodall, *the noble horse*, 56; Seth-Smith, *The horse in art and history*, 34; Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 146.

⁴⁵ Liedtke, *The Royal horse and Rider*, 146; 3, 469.

Deze autoriteit werd door zeventiende en achttiende-eeuwse koningen herkend als de vaardigheid om te kunnen regeren.⁴⁶ Dit ruitersstandbeeld is het grote voorbeeld geworden, voor alle ruitersportretten die hierna gemaakt zijn. Dit ruitersstandbeeld staat symbool voor de kracht van het Romeinse rijk.⁴⁷

De politieke boodschap was het belangrijkste doel bij een ruitersstandbeeld. Met een beeldhouwwerk in de openbare ruimte, ambieerde de machthebber, die op dat moment aan de macht was, een stempel van grootsheid achter te laten en propaganda voor zichzelf te verspreiden. Ruitersstandbeelden werden voornamelijk gebruikt voor de herdenking van grote gebeurtenissen en voor de lof van leiders.⁴⁸

Bij het vervaardigen van een dergelijk beeldhouwwerk, brachten het materiaal en de ruimtelijke aard van beeldhouwwerken wel een aantal beperkingen met zich mee. De achtergrond is altijd de omgeving waar het beeld in staat. Tevens moet de kunstenaar zich houden aan de wetten van de natuur en het materiaal. Wanneer het gewicht van een steigerend ruitersstandbeeld niet goed is verdeeld, zal het beeld niet kunnen blijven staan. Bij geschilderde ruitersportretten heeft de kunstenaar veel meer vrijheid. De kunstenaar hoeft geen rekening te houden met de grenzen van het materiaal. Hij hoeft alleen rekening te houden met de anatomie, de gelijkenis en de betekenis, die hij met het portret wil overbrengen. Hierdoor kon het geschilderde ruitersportret voor veel meer doeleinden worden ingezet, zoals staatsieportretten, gevechtsscènes en vrijetijdssportretten.⁴⁹

⁴⁶ Baskett, *The horse in art*, 108; De Jongste, *Vermaak van de elite*, 123; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 17-18.

⁴⁷ Goodall, *The Noble Horse*, 56.

⁴⁸ Martin, *Les Monuments Équestres de Louis XIV*, 17.

⁴⁹ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 13; Ter Molen, *Concours Hippique*, 19-23.

2.2 Haute École en het ruitersportret

Toen, na de middeleeuwen, de populariteit van het ruitersportbeeld een nieuwe impuls kreeg, door een hervonden bekwaamheid in het bronsgieten, kwam ook het *Haute École* rijden op. De bekwaamheid om op een formele manier te kunnen rijden, werd herkend als een keizerlijke eigenschap.⁵⁰ Dit zorgde ervoor dat het paardrijden voor de adel een populaire bezigheid werd. Van iedere edele werd verwacht dat hij of zij goed en netjes paard kon rijden. Voor kinderen van de adel maakte het leren paardrijden en dressuur daarom deel uit van de algemene opvoeding.⁵¹

Het *Haute École* rijden was een vergevorderde vorm van dressuur, waarin de ruiter, samen met het paard, ingewikkelde acrobatische prestaties kon uitvoeren, op een manier die moeiteloos leek. Deze vorm van paardrijden begon in de zestiende eeuw en ontwikkelde zich de volgende eeuwen verder. Dit gebeurde vooral in Frankrijk, Engeland, Spanje en Oostenrijk.⁵² Het meest bekende element van het *Haute École* rijden was het steigeren.⁵³ Paarden steigeren normaal uit angst of speelsheid, maar de *Haute École* had technieken waarmee de paarden konden worden aangezet om te steigeren. De pose die paarden daarbij aannemen heet een Levade of een Pesade. Het gebruik van deze poses, waarin het paard steigert, waren zeer in trek bij ruitersportretten. Op een paard dat spontaan steigert, ziet de ruiter er minder beheerst uit, dan wanneer het paard gecontroleerd steigert. Door deze dressuurvormen lijkt het nog altijd alsof de ruiter op een steigerend paard zit en heeft zo wel de controle over het paard. Zo kan de ruiter vooruitkijken met een emotioneel gezicht, alsof het hem geen moeite kost om het paard onder controle te houden.

Daarnaast laat de geportretteerde zien dat hij het paard kan laten doen wat hij wil. Zelfs steigeren doet het op het bevel van de ruiter.⁵⁴ Wanneer een schilder zich niet aan deze richtlijnen hield, werden de schilder en de geportretteerde belachelijk gemaakt.⁵⁵ Het was de bedoeling dat de ruiter, net zoals Marcus Aurelius, autoriteit zou uitstralen.

⁵⁰ Schenker, *The Bronze Horseman*, 210-212; Liedtke, *The Royal Horse And Rider*, 38-39.

⁵¹ De Jongste, *Vermaak van de elite*, 122; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 17.

⁵² Baskett, *The horse in art*, 107; Worsley, *A Courtly Art*, 29; De Jongste, *Vermaak van de elite*, 126-129.

⁵³ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 19.

⁵⁴ Goodall, *The Noble Horse*, 56.

⁵⁵ Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 19-20.

Wanneer de geportretteerde eruitziet alsof hij moeite heeft met het onder controle houden van het paard, heeft dit een directe associatie met zijn bekwaamheid om op een adellijke manier paard te rijden en zelfs met zijn vermogen om het volk te leiden.⁵⁶

De *Haute École* vormen, waarin het steigeren van het paard werd nagebootst, werden gebruikt in alle soorten ruitersportretten. Of het nu om een staatsieportret of een vrijetijdstaferaal ging, een edele wilde graag koninklijke sierlijkheid uitstralen. Ook op het ruitersportret van Marie-Antoinette is dit het geval. We zien haar afgebeeld tijdens het beoefenen van haar liefhebberij. Op dit portret, lijkt ze dit op een hele gracieuze manier uit te kunnen voeren. In werkelijkheid ging een jacht er een stuk wilder aan toe.

Echter, de jacht was een koninklijke sport, dus als een edele tijdens de jacht geportretteerd werd, wilde hij ook hier kalmte en controle over het paard uitstralen. Dit betekent dat ook voor de dynamische jachtportretten de *Haute École* dressuurstijlen werden gebruikt om een gecontroleerde air weer te geven.⁵⁷

2.3 De jacht

Traditiegetrouw is er een nauwe band tussen oorlog en jacht. Dit komt omdat, bij de jacht, mannen vaardigheden ontwikkelden, die ze ook goed konden gebruiken in de oorlog. Vanaf het moment dat de jacht niet meer nodig was als primaire bron om aan voedsel te komen, bleef het een sportieve bezigheid voor de elite, die ook zeer geschikt was om mannen voor te bereiden op oorlog en gevechten.⁵⁸ De jacht was exclusief een activiteit voor de elite. Alleen de vorst en de edelen mochten deelnemen aan de jacht.

Lodewijk XIV bepaalde zelfs, dat alle deelnemers aan de koninklijke jacht een speciaal jachtkostuum moesten dragen, dat aangaf dat ze toestemming hadden om mee te doen.⁵⁹

In Frankrijk in de achttiende eeuw groeide de sport naar zijn meest geraffineerde vorm. Er werden zoveel regels en tradities voor de jacht bedacht, waardoor er een hermetische code ontstond voor deelname.

⁵⁶ Baskett, *The horse in art*, 107; Worsley, *A Courtly Art*, 29.

⁵⁷ Chaudun, *The Horse*, 277-278; Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 19-21.

⁵⁸ De Jongste, *Vermaak van de elite*, 137.

⁵⁹ Clarke, *The French Revolution and What Went Wrong*; De Jongste, *Vermaak van de elite*, 142-143; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 18-19.



Afb. 6. Adam Frans van der Meulen, *Lodewijk XIV en zijn hofhouding tijdens de jacht met uitzicht op het kasteel van Meudon*, Olieverf op doek, 76 x 127 cm, Paleis van Versailles, 1695-1705.

Vanaf het moment dat Lodewijk XIV de troon besteed, werden er hofschilders aangenomen die zich enkel bezighielden met het vastleggen van de koninklijke jacht (zie afbeelding 6).⁶⁰

Doordat de jacht een exclusieve activiteit was voor de elite en het de associatie heeft met de strijd van een oorlog, hebben jachttafereelen

en ruitersportretten van de jacht vaak een symbolische betekenis. De vorst op een paard tijdens de jacht laat een overwinnaar zien. De andere edelen te paard zijn een metafoor voor sergeanten en alle jachtassistenten zijn de voetsoldaten.⁶¹ In sommige gevallen werd vanaf het begin van de achttiende eeuw de jacht, door het exclusieve karakter en de militaire associatie, zelfs vaker gekozen als de context voor een staatsieportret, dan het veldslagportret en het portret met de koninklijke kleding en gedrapeerde achtergrond.⁶²

⁶⁰ Chaudun, *The horse*, 277-278.

⁶¹ Chaudun, *The horse*, 277-278.

⁶² Freund, *Sexy Beasts*, 41-45.

2.4 Vrouwen te paard



Afb. 7. Onbekend, *Gevecht tussen Griekse soldaten en Amazones*. Voorpaneel van een sarcofaag, marmer, Pio Clementino Museum Vaticaan, derde eeuw.

Vanaf het vroegste bewijs van vrouwen te paard, zien we dat vrouwen om dezelfde redenen paardreden als mannen: tijdens strijd, voor transport, sport en plezier.

Afhankelijk van de gewaagdheid van de vrouw, zien we vrouwen in amazonezit en schrijlings rijden, zoals de Amazones (zie afbeelding 7). Het schrijlings rijden was gewaagd voor vrouwen, omdat schrijlings rijden voor hen als ongepast werd gezien.⁶³

Dit had drie redenen. Ten eerste, vond men het onbevallig voor vrouwen om schrijlings te rijden. Vrouwen zouden er met hun brede heupen niet goed uitzien op een mannelijk zadel. Wijdbeens, met een lange rok op een paard zitten, was daarbij erg onpraktisch. Ten tweede, zou het schrijlings rijden slecht zijn voor de gezondheid van de vrouw. Als laatste reden, zou de vrouw niet gebouwd zijn voor het zitten in een mannelijke zit. Er werd gedacht dat vrouwen niet de juiste vorm en niet de kracht in hun heupen hadden, om veilig op een paard te kunnen blijven zitten op een mannezadel.

⁶³ Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59.

Er waren wel vrouwen die zijlings op een mannezadel gingen zitten. Daarnaast werden er voor vrouwen speciale zadels vervaardigd, waarop ze in amazonezit konden zitten.⁶⁴

Het eerste dameszadel werd gemaakt in de veertiende eeuw en leek op een stoel waarop vrouwen konden gaan zitten. De vrouw zat zijlings en had een voetensteun om haar voeten op te kunnen laten rusten en zichzelf te balanceren. Op de rechterkant van het zadel zat een zadelknop die ze ook nog vast kon pakken voor steun (zie afbeelding 8). Door de wijze waarop de vrouw op dit zadel zat, kon zij het paard niet zelf aansturen en moest het paard vaak geleid worden door een assistent.⁶⁵ In de zestiende eeuw, leverde Catherine de Medici een grote bijdrage aan de verdere ontwikkeling van het vrouwenzadel. Catherine deed graag mee met de jacht en liet aanpassingen aan haar zadel maken, zodat ze nog steviger op haar paard zou zitten. Haar zadel leek meer op dat van een man. Ze gooide haar linkerbeen over de zadelknop en liet er nog een extra knop onder maken zodat ze haar knie vast kon zetten.

Door de manier waarop zij op haar zadel zat, was haar lichaam meer naar voren gericht, zodat ze haar paard ook zelf kon leiden (zie afbeelding 9). Ondanks deze aanpassingen bleef het rijden op een dameszadel een uitdaging en werd het nooit zo comfortabel als het rijden op een mannezadel.⁶⁶



Afb. 8. Justus van Egmont, *Ruiterportret van Anna van Habsburg (1601-1666), koningin van Frankrijk, 1628-1648, olieverf op paneel, 41 cm x 31 cm, Paleis Versailles, Versailles*



Afb. 9. Velázquez, *Ruiterportret van koningin Margarita van Oostenrijk, pendant van Filips III, Olieverf op doek, 297 x 212 cm, Prado Museum Madrid, ca. 1635.*

⁶⁴ Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59; Trench, *A history of horsemanship*, 273-27; Liedtke, *The Royal Horse And Rider*, 59.

⁶⁵ Slaughter, *The Women Equestrian*, 4.

⁶⁶ Slaughter, *The Women Equestrian*, 4; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59.

Niet alleen schrijlings rijden was voor vrouwen ongewoon, maar ook het *en homme* kleden was ongebruikelijk voor vrouwen. De rijkleding van vrouwen was gebaseerd op mannelijke rijkleding, maar werd aangepast, zodat deze gepast was voor vrouwen. Zij hadden, net als mannen, een jas van een dikke, stugge stof, om zich te beschermen tegen takken en modder. Onder deze jas droegen vrouwen een rok en daaronder een wijd uitlopende onderrok, om het kostuum vrouwelijk te maken.

De overrok was aan de achterkant meestal open, zodat deze netjes naast het zadel naar beneden kon hangen.⁶⁷ Vrouwen droegen over het algemeen een rijbroek onder hun rok. Deze was bedoeld, om de benen van de vrouw te beschermen tegen het zweet van het paard en tegen het schuren van de benen tegen het zadel. Het was hoogst ongebruikelijk voor een vrouw om een korte rok te dragen, of zelfs alleen een rijbroek. Vrouwelijke rijkleding kon gevaarlijke situaties opleveren. Wanneer een vrouw van haar paard viel, kon de rok aan het zadel blijven haken. Daarnaast kon de vrouw in haar rok verstrikt raken, waardoor het risico op verwondingen werd vergroot.⁶⁸

Het was opvallend dat Marie-Antoinette mee mocht doen aan de jacht. Van oudsher deden vrouwen deden mee aan de valkenjacht, dat te paard werd ondernomen. Rond de zeventiende eeuw veranderden de opvattingen hierover. De vrouw werd steeds meer gezien als een huiselijk wezen. Met als gevolg, dat vrouwen steeds minder deelnamen aan de jacht. De jacht zou voor vrouwen een te ruwe sport zijn.⁶⁹ Dit betekende niet dat vrouwen helemaal niet reden. Op hun speciale zadels deden vrouwen mee aan meer beheerste paardensporten zoals de *Haute École* en maakten ze ritten in het bos. Vaak deden vrouwen dit niet zelfstandig, maar werden ze begeleid door een man.⁷⁰ Ondanks dat het als ongepast werd gezien, waren er ook andere vrouwen, die net als Marie-Antoinette, megingen met de jacht.

⁶⁷ Pearson, *Women and Portraits*, 164; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59-67; Trench, *A history of horsemanship*, 284-287.

⁶⁸ Trench, *A history of horsemanship*, 284-287; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59-61.

⁶⁹ Slaughter, *The Women Equestrian*, 4-5; Chaudun, *The horse*, 277-278; Trench, *A history of horsemanship*, 188-190; Mackay-Smith, *Man and the Horse*, 59.

⁷⁰ Trench, *A history of horsemanship*, 275-281; Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 59.

De schoonzus van Lodewijk XIV, Henriëtta Anne van Engeland, deed dagelijks uren mee met de jacht. Zij en haar hofdames reden op hoge snelheid, in amazonezit, door het bos en sprongen met hun paarden over heggen en sloten. Ze kwamen met schrammen en besmeurd met modder en zand terug. Dit werd als niet bekoorlijk gezien voor een dame.

2.4.1. Vrouwelijke ruitertretten

Het vrouwelijke ruitertret heeft een langlopende traditie in Frankrijk en in de rest van Europa. Anders dan de mannelijke ruitertretten, waren de ruitertretten van vrouwen vaak niet zo indrukwekkend, als die van mannen.⁷¹ Van vrouwen werden ook grote staatsieportretten te paard gemaakt. Er werden bijvoorbeeld pendants gemaakt van ruitertretten, waarin de vrouw samen met haar man werd afgebeeld (zie afbeeldingen 9 en 10). Ook werd zij afgebeeld op een zelfstandige ruitertretten.

Deze portretten beeldden de vrouw af, zoals van haar verwacht werd: in een lange, koninklijke jurk en in amazonezit op de rug van het paard. Het paard waar de vrouw op zit is meer ingetogen en heeft een langzame tred. Zelfs voor het ruitertret van een koningin, zal het paard geen Levade of een andere uitgesproken pose aannemen.

Van een vrouw werd in die tijd niet verwacht, dat zij victorie uit zou stralen. Zowel in de kunst als in het echte leven, werd er van een dame verwacht, dat ze geenszins als een man zou rijden.⁷²



Afb. 10 Velázquez, Ruitertret van koning Filips III, pendant van Ruitertret van koningin Margarita van Oostenrijk, olieverf op doek, 300 x 212 cm, Prado Museum Madrid, ca. 1635.

⁷¹ Weber, *Queen of Fashion*, 90; Sarlovèze, *Louis-Auguste Brun*, 46-50; Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 58-60.

⁷² Trench, *A history of horsemanship*, 282-287; Liedtke, *The Royal Horse and Rider*, 58-59.

3. Gender aan het hof

Marie-Antoinette is niet de enige vrouw waar een portret *en homme* van is gemaakt. Met haar portret stapte ze in een langlopende traditie van vrouwen die zichzelf om verschillende redenen mannelijk kleedden en laten afbeelden. In deze traditie namen vrouwen vaak de dominante rol aan van een man die ze kenden. Ze begrepen zijn identiteit en konden hem daarom eenvoudig imiteren. Deze vrouwen trachtten hiermee te laten zien dat ze het niet aflegden van mannen en dat ze gelijk behandeld wilden worden.⁷³ Wanneer vrouwen zich *en homme* kleedden verkondigden ze de boodschap dat ze het doel hadden net zo machtig en van belang te zijn als mannen.

Al in de geschriften van de oudste culturen is de ondergeschiktheid van vrouwen verankerd. Deze ondergeschiktheid remde vrouwen in hun doen en laten. Met het verstrijken van de tijd, werden deze opvattingen over de inferieure status van vrouwen als absolute waarheid beschouwd.⁷⁴ Dit zorgde ervoor dat mannen altijd de macht over vrouwen hadden.⁷⁵ Dit veranderde enigszins in de vijftiende eeuw. De macht in Europese landen werd gecentraliseerd rond één absoluut heerser, die de edelen dichtbij zich hield op een hof.⁷⁶

De bevoorrechte vrouwen pasten zich aan deze veranderde situatie aan. Dit betekende, dat vrouwen niet meer alleen hun traditionele rollen hadden, maar dat ze ook nieuwe functies kregen. Vanaf deze tijd, werd, door de machtige families op de hoven verwacht, dat alle familieleden de familienaam hoog zouden houden.⁷⁷ Hoewel vrouwen voor het verkrijgen van kansen, nog steeds afhankelijk waren van relaties met mannen, zorgde het er wel voor dat vrouwen op de troon konden komen te zitten.⁷⁸ Wanneer er geen mannelijk heerser was, kon een vrouw de troon bestijgen, als regentes of als troonopvolgster. Koninklijke families lieten liever een vrouw van hun eigen familie op de troon zitten, dan dat ze afstand moesten doen van alle aanspraak op macht en de koninklijke titel.⁷⁹

⁷³ Ackroyd, *Dressing up*, 77.

⁷⁴ Kelly, *Women, history, and theory*, 2; Zinsser, *A history of their own*, 26.

⁷⁵ Turner, *Sexuality and gender*, 92-93; Zinsser, *A history of their own*, 26-27.

⁷⁶ Zinsser, *A history of their own*, 7-8; Turner, *Sexuality and gender*, 92+10.

⁷⁷ Kelly, *Women, history, and theory*, 2; Zinsser, *A history of their own*, 7-8.

⁷⁸ Zinsser, *A history of their own*, 4-26.

⁷⁹ Zinsser, *A history of their own*, 44.

Ondanks deze veranderingen, die ervoor zorgden dat vrouwen aan een hof meer gelegenheid kregen om macht uit te oefenen, waren de rollen van vrouwen nog steeds grotendeels symbolisch.⁸⁰ Wanneer er tussen de vijftiende tot de achttiende eeuw een vrouw de troonopvolgster was, kreeg zij vaak een mannelijke opvoeding. Deze opvoeding moest ervoor zorgen, dat zij zoveel mogelijk als een man zouden kunnen regeren, zonder vrouwelijke zwakte. Het volk verwachtte namelijk dat hun heerser mannelijk zou zijn. Daarom werd deze troonopvolgster ook beoordeeld op haar mannelijkheid.⁸¹

3.1 Christina van Zweden

Christina van Zweden is één van deze vrouwelijke troonopvolgsters. Door haar mannelijke opvoeding was ze niet erg vrouwelijk, echter, ze was intelligent en had alle talenten die een goede prins zou moeten hebben.⁸² Om haar autonomie en geloofwaardigheid als vrouwelijk heerser te kunnen behouden, trouwde zij niet en zette ze haar mannelijke opvoeding door in haar levensstijl.

Haar kleding bestond daarom vaak uit een ongebruikelijke combinatie van een mannelijk en een vrouwelijk kostuum. Dit moet haar een karakteristieke en opvallende verschijning hebben gegeven.⁸³

Ze liet zichzelf ook afbeelden in haar ongebruikelijke kleding. Rond 1654 heeft zij een staatsieportret laten maken voor de Spaanse koning Filips IV, om te laten zien dat ze aan de katholieke kant stond in de Dertigjarige Oorlog (zie afbeelding 11).



Afb 11. Sébastien Bourdon, *Ruiterportret van Christina van Zweden*, 1653-1654, olieverf op doek, 340,5 cm x 303 cm, Museo del Prado, Madrid.

⁸⁰ Zinsser, *A history of their own*, 4-26; Zinsser, *A history of their own*, 56.

⁸¹ Zinsser, *A history of their own*, 53-58; Weisner-Hanks, *Women and Gender*, 292.

⁸² Zinsser, *A history of their own*, 56-58; Bjurström, *Queen of Sweden deel 1*, 30-31

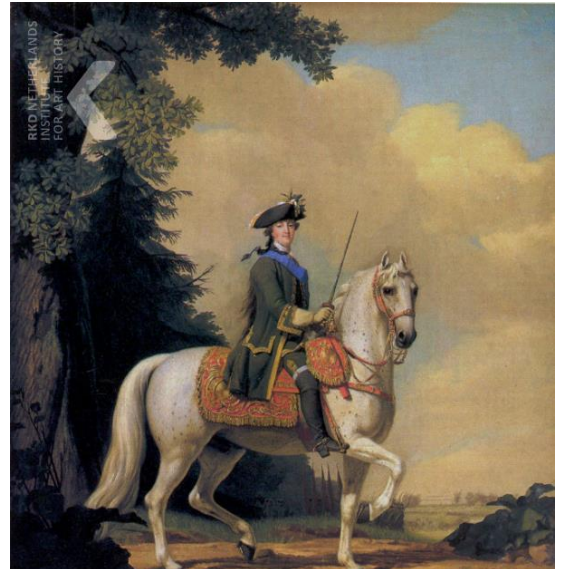
⁸³ Bjurström, *Queen of Sweden deel 2*, 9; Zinsser, *A history of their own*, 54-58.

We kunnen hieruit concluderen dat ze met dit portret een duidelijke boodschap wil uitdragen, net zoals de vorstelijke ruitersportretten die in het vorige hoofdstuk besproken zijn. Op dit portret is Christina te zien op een steigerend paard, in loszittende, grijze rijkleding. Het steigeren van het paard staat symbool voor haar kracht en status als koningin.⁸⁴

3.2 Catharina II van Rusland

Ook Catharina II van Rusland, ook wel Catharina de Grote genoemd, heeft een vorstelijk ruitersportret *en homme* van zichzelf laten maken (zie afbeelding 12). Ondanks de vooroordelen over vrouwen kan het voorkomen dat een vrouw slimmer is dan haar man. In dit geval wordt er van haar verwacht dat ze, wanneer haar man tekort zou schieten, zijn taken overneemt.⁸⁵

Zo kon het gebeuren dat een vrouw de troon van haar man over kon nemen. Ze had dan het recht om te regeren verdiend. Dit gebeurde bij Catherina de Grote.⁸⁶



Afb. 12. Vigilius Eriksen, *Catharina II van Rusland en haar hengst Brillante*, 1762-1772, olieverf op doek, 97 cm x 88,5 cm, Nationale galerie van Denemarken, Kopenhagen

Catharina de Grote was van origine een Duitse prinses die trouwde met de Russische Peter III.⁸⁷ Peter III stond bekend als een dronken nietsnut en in slechts zes maanden regeren had hij ervoor gezorgd dat vitale edelen van de kleine Russische elite, die de centrale instellingen van het rijk bestuurden, zich tegen hem hadden gekeerd.⁸⁸

⁸⁴ 'Christine of Sweden on Horseback.' Website Museo del Prado.

⁸⁵ Turner, *Sexuality and gender*, 92.

⁸⁶ Zinsser, *A history of their own*, 4.

⁸⁷ Alexander, *Catherine the Great*, 24.

⁸⁸ Haslip, *Catherine the Great*, 106-116.

Samen met Catharina beraamde deze edelen het plan om de tsaar van de troon te stoten en Catharina als regent op de troon te zetten, totdat haar zoon oud genoeg was om de macht over te nemen. Op 28 juni 1762 nam Catharina de Grote tijdens een coup de leiding van haar man over.⁸⁹

Het paard van Catherina steigert niet, maar is afgebeeld in een pose die hoort bij de draf. Deze pose herkennen we van het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius.⁹⁰ Catherina de Grote bevindt zich met haar paard in de natuur. Daarbij heeft ze militaire kleding aan, heeft ze een schild aan haar zadel en laat ze haar getrokken zwaard zien. Dit suggereert dat een veldslag de achtergrond van dit ruitersportret is. Dit schilderij dateert na de coup tegen haar man. Ze heeft de troon van hem overgenomen en het is denkbaar dat ze dit wilde vereeuwigen met dit vorstelijke ruitersportret.

3.3 De eeuw van de vrijheid



Afb. 13. Charles Antoine Coypel, François de Jullienne (1722–1754) en zijn vrouw (Marie-Élisabeth de Séré de Rieux, 1724–1795), 1743, pastelschets op papier, 100 cm x 80 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

De vergelijking van het ruitersportret van Marie-Antoinette met andere aristocratische vrouwen *en homme* die hun aangewezen plaats in de maatschappij willen overstijgen, is niet de enige invalshoek waar we een verklaring voor de keuze van Marie-Antoinette om zichzelf *en homme* te kleden kunnen vinden. De achttiende eeuw staat in Parijs en aan het Franse hof, na de nadruk op soberheid en moraal in de eeuwen hiervoor, in het teken van het alledaagse, onbezorgdheid, vrijheid en plezier. De nadruk werd gelegd op vrijetijdsactiviteiten in de natuur en ook het komedie theater werd erg populair. Populaire schilders zoals Jean Antoine Watteau leggen deze onbekommerde mentaliteit en het theater vast in idyllische genretaferelen, soms gecombineerd met de fantasie van het theater.⁹¹

⁸⁹ Alexander, *Catherine the Great*, 12-23; Haslip, *Catherine the Great*, 117-125.

⁹⁰ Zie afbeelding 5.

⁹¹ Posner, *Antoine Watteau*, 47-54 & 178-181.

In deze eeuw was, op Versailles, de grens tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid enigszins vervaagd. Dit creëerde ruimte voor cross-dressing en travestie. Dit fenomeen is tussen de zestiende en de achttiende eeuw goed gedocumenteerd. In deze documentatie wordt voornamelijk beschreven, hoe mannen zich graag vrouwelijk kleedden, dat mannen ook vrouwelijke rollen speelden in het theater en dat bij gelegenheid mannen zich op gemaskerde feesten aan het hof ook graag vrouwelijk kleedden.⁹² Een voorbeeld hiervan is Philippe, hertog van Orleans en de broer van Lodewijk XIV. Philippe was vrouwelijk opgevoed en bleef zichzelf in zijn latere leven regelmatig vrouwelijk kleden en gedragen, er is beschreven dat hij met gezichtspoeder, sieraden en een pruik op, ten strijde trok.⁹³

Daarnaast was het verschil tussen de kleding van mannen en vrouwen, in deze tijd kleiner dan na de achttiende eeuw. Mannen én vrouwen van de aristocratie droegen een vergelijkbare hoeveelheid kant, fluweel, zijde, borduursels, versierde schoenen, haarstukken, pruiken en hoeden met rococo versiering. Voor mannen was het ook gebruikelijk om, net als vrouwen, geurende poeders, rouge en andere cosmetische producten te gebruiken (zie afbeelding 13).⁹⁴

Niet alleen mannen kleedden zich vrouwelijk. Er waren ook vrouwen die zichzelf *en homme* kleedden. Eén van deze vrouwen, was Madame Du Barry. Toen Madame du Pompadour, de eerste bekende maîtresse van Lodewijk XV, stierf, werd Madame Du Barry zijn nieuwe minnares.



Afb. 14. François-Hubert Drouais, Jeanne Bécu, Gravin du Barry, 1770-1774, olieverf op doek, 71 cm x 59 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Afb. 15. Jacques-Firmin Beauvarlet naar François-Hubert Drouais, Madame Du Barry, 1770-90, ets, 23,8 cm x 31,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

⁹² Buhrich, *Brief communication*, 64-65; Ackroyd, *Dressing up*, 57.

⁹³ Zie noot 90.

⁹⁴ Davis, *Fashion, culture, and Identity*, 37-38; Flugel, *The psychology of clothes*, 103-104.

Madame Du Barry liet in 1769 de schilder François-Hubert Drouais pendant portretten van haar publieke debuut in de Salon maken.

Op één van de twee portretten is zij namelijk *en homme* afgebeeld (zie afbeelding 14 en 15). Op dit portret *en homme* wordt Du Barry afgebeeld als Adonis. Het scheen dat Madame Du Barry deze kostuums gebruikte om Lodewijk XV te vermaken. Ze zou zich, net als Madame du Pompadour, wel eens *en homme* kleedden wanneer zij een toneelstuk opvoerde voor Lodewijk XV.⁹⁵ Dit portret is helaas verloren gegaan, echter, Beauvarlet heeft er een gravure van gemaakt die nog steeds bestaat.⁹⁶

Door de vervaging van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de achttiende eeuw was het dus bijzonder, maar niet geheel ongebruikelijk voor een bewoner van Versailles om zichzelf als het andere geslacht te kleedden. Madame du Barry heeft zelfs haar publieke debuut met een schilderij *en homme* gemaakt. Hieruit kunnen we concluderen dat het op zijn minst niet strikt verboden was voor een vrouw om zich voor een gelegenheid *en homme* te kleden.

⁹⁵ Pearson, *Women and Portraits*, 196.

⁹⁶ Zie noot 93.

Conclusie

Welke motieven zou Marie-Antoinette kunnen hebben gehad om zichzelf in een ruitersportret '*en homme*' af te laten beelden? Uit dit onderzoek komt een mogelijke theorie naar voren. Deze verklaring kan echter niet sluitend zijn, omdat er niet genoeg directe informatie over dit portret beschikbaar is om definitieve conclusies te kunnen trekken. Eventueel kan er met een nog verder uitgebreide analyse zelfs meer ontdekt worden over dit portret, maar binnen de grenzen van dit onderzoek geeft de analyse van het portret van Marie-Antoinette als ruitersportret zeker een plausibele verklaring.

Op het eerste gezicht lijkt het ruitersportret van Marie-Antoinette te passen binnen de traditionele vorstelijke ruitersportretten. Haar kalme houding en zelfverzekerde blik in combinatie met haar paard, die een levade of een pesade uit de Haute École lijkt uit te voeren, doen denken aan de kenmerken die mannelijke aristocraten al eeuwen gebruikten om macht en bekwaamheid met hun ruitersportretten over te brengen. Ook van vrouwen werden vorstelijke ruitersportretten gemaakt, maar omdat vrouwen, op enkele gevallen na, niet regeerden hoefden zij met deze ruitersportretten geen boodschap macht en bekwaamheid over te brengen. Dit zorgde ervoor dat de ruitersportretten van aristocratische vrouwen in de regel een stuk meer ingetogen en bescheiden waren.

Louis-Auguste Brun had, voor hij naar het hof kwam, wel vaker dynamische ruitersportretten van vrouwen gemaakt, zoals van de hertogin van Luynes. Brun stond bekend om zijn levendige ruitersportretten. Het is mogelijk dat de kwaliteiten van Louis-Auguste Brun al bekend waren bij Marie-Antoinette toen ze hem aannam als hofschilder. Ze kende de hertog en hertogin van Luynes en via hen is Brun bij haar terecht gekomen. Het ruitersportret is ook de eerste opdracht geweest die ze Brun gaf. Dit zou kunnen betekenen dat Marie-Antoinette hem heeft aangenomen voor zijn reputatie omtrent ruitersportretten.

De schijnbaar bewuste keuzes die Marie-Antoinette heeft gemaakt voor het laten maken van dit portret zijn ook terug te zien in de manier waarop ze rijdt en aan haar kostuum. Het was voor vrouwen ongewoon om schrijlings te rijden en om een rijbroek te dragen zoals Marie-Antoinette dat deed, laat staan dat ze zichzelf op deze manier lieten portretteren. Voor vrouwen werden speciale zadels voor een comfortabelere amazonezit en rijkleding met een rok gemaakt, zodat ze op een gepaste manier konden paardrijden. Een vrouw die hiervan afweek viel, voornamelijk als de van adel was, op. Dit zien we bijvoorbeeld bij Christina van Zweden en Catherina de Grote.

Beide vrouwen kwamen door omstandigheden terecht in een machtspositie welke eigenlijk alleen bedoeld was voor mannen. Deze vrouwen kleedden en gedroegen zich daardoor bewust mannelijk, omdat dit verwacht werd van een vorst. Zij lieten ook ruitersportretten *en homme* van zichzelf maken. Ze konden op deze manier hun volk en vorsten van andere landen laten zien dat ze dezelfde macht en bekwaamheid om te regeren hadden als mannen.

Aan het Franse hof in de achttiende eeuw was het desondanks niet geheel ongewoon voor een man of vrouw om zichzelf te kleedden als het tegenovergestelde geslacht. De vervaagde lijn tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid op Versailles zorgde ervoor dat travestie en cross-dressing voornamelijk tijdens toneelstukken en gemaskerde feesten wel eens voorkwam. De onbezorgdheid en de vrijheid waar het Franse hof in de achttiende eeuw van in de ban was zorgde er zelfs voor dat het niet compleet uit den boze was wanneer iemand ervoor koos buiten deze gelegenheden aan cross-dressing te doen. Marie-Antoinette was één van personen. Ze reed namelijk vaker in een *en homme* kostuum wanneer ze deelnam aan de jacht. Vergelijkbaar met hoe ze zichzelf heeft laten portretteren

Vanwege het kleine formaat van het ruitersportret van Marie-Antoinette kunnen we met redelijke zekerheid concluderen dat het nooit als staatsieportret bedoeld is, maar het is wel waarschijnlijk dat ze bewust de kenmerken van een vorstelijk ruitersportret gekozen heeft voor dit ruitersportret. Een plek vinden binnen de sociale hiërarchie van Versailles was moeilijk en het duurde niet lang voor de roddels, over hoe de buitensporige cultuur van het Franse hof grip kreeg op de schijnbaar beïnvloedbare, jonge koningin, verspreid werden. Het is plausibel dat ze voor het maken van dit portret de kenmerken van het vorstelijke ruitersportret heeft laten gebruiken om, op haar eigen manier, vast te leggen dat ze niet zomaar een hulpeloze en onstuimige jonge vrouw was. Paardrijden was een liefhebberij waar ze erg goed in was en ze aannemelijk zelfverzekerdheid uithaalde. Het schrijlings rijden en haar jachtkostuum *en homme* zorgen voor een associatie met mannelijke vorstelijke ruitersportretten die gezag uitstralen. Tegelijkertijd laat het ruitersportret *en homme* haar eigenzinnigheid en persoonlijkheid zien. De pose uit de Hauté Ecole lijkt de controle die ze heeft te benadrukken. Niet alleen over haar paard, maar in een diepere laag ook over haar omstandigheden aan het Franse hof.

Dat het ruitersportret hoogstwaarschijnlijk niet als staatsieportret bedoeld was betekent vermoedelijk ook dat het portret niet openbaar te zien is geweest. Haar boodschap van zelfvertrouwen zal daarom vrijwel privé, binnen haar kring van vrienden en familie, gebleven zijn. Dat maakt het des te meer bijzonder dat dit kleine portret nog bestaat. Het is een extra bewijs van het eigenwijze, uitbundige karakter van deze Franse koningin en nog een reden waarom ze nog altijd een van de meeste besproken en bekende koninginnen aller tijden is.

Bronnenlijst

Bibliografie

- Ackroyd**, Peter. *Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. Londen: Thames and Hudson, 1979.
- Agassiz**, D. *Louis Auguste Brun, 1758-1815. Un peintre suisse la Cour de Louis XVI, avec 16 planches hors-texte*. R. Freudweiler-Spiro, 1931.
- Alexander**, John T. *Catherine the Great: Life and Legend*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Baskett**, John. *The horse in art*. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Bjurström**, Christina: *Queen of Sweden – a personality of European civilisation, deel 1*. Adolf, M. King Gustaf Vi, H.K.H. Christina en Tisserant, Cardinal Eugène, red. Stockholm: Nationalmuseum, 1966. Tentoonstellingscatalogus.
- Bjurström**, Christina: *Queen of Sweden – a personality of European civilisation, deel 2*. Adolf, M. King Gustaf Vi, H.K.H. Christina en Tisserant, Cardinal Eugène, red. Stockholm: Nationalmuseum, 1966. Tentoonstellingscatalogus.
- Buhrich**, Neil. "Brief communication. Transvestism in history." *The Journal of Nervous and Mental Disease* 165(1977)1: 64-66.
- Chaudun**, Nicolas. *The Horse. From Cave Paintings to Modern Art*. New York: Abbeville Press Publishers, 2010.
- Clarke**, Stephen. *The French Revolution and What Went Wrong*. Parijs: Random House, 2018.
- Constans**, Claire. *Les Peintures. Volume I*. Parijs: Chateau de Versailles, 1995.
- Davis**, Fred. *Fashion, culture and identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- De Jongste**, Jan & Roding, Juliette & Thijs, Boukje (red.). *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*, Hilversum: Verloren, 1999.
- Dolgova**, Svetlana Romanovna. "A tumultuous Life: Princess Dashkova and het Relationships with Others." *Transactions – American Philosophical Society* 96(2006)1: 79-88. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20020395> (geraadpleegd 18 juni 2018).
- Freund**, Amy. "Sexy Beasts: The Politics of Hunting portraiture in Eighteenth-Century France." *Art History* 42(2019)1: 40-67. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12413> (geraadpleegd 2 juni 2019).

- Flugel**, J.C. *The psychology of clothes*. Londen: Hogarth Press, 1950.
- Garber**, Marjorie. *Vested interests: Cross-dressing & cultural anxiety*. New York: Routledge, 1992.
- Goodall**, Daphne Machin. *The Noble Horse; A journey through the history of art*. Londen: J. A. Allen & Co. Ltd., 1962.
- Haslip**, Joan. *Catherine the Great*. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- Herdt**, Anne de. *Louis-Auguste Brun. 1758-1815. Catalogue des peintures et dessins*. Genève: Cabinet des dessins du Musée d'Art et d'Histoire, 1986
- Kelly**, Joan. *Women, history, and theory. The Essays of Joan Kelly*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Liedtke**, Walter. *The royal horse and rider: painting, sculpture, and horsemanship, 1500-1800*. New York: Abaris, 1989.
- Mackay-Smith**, Alexander & R. Dreusedow, Jean & Ryder, Thomas. *Man and the Horse. An Illustrated History of Equestrian Apparel*. New York: Simon and Schuster, 1984.
- Mann**, Nicolas en Syson, Luke. *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*. Londen: British Museum Press, 1998.
- Martin**, Michel. *Les Monuments Équestres de Louis XIV: une grande entreprise de propagande monarchique*. Parijs: Picard, 1986.
- Merrick**, Jeffrey. "Sexual Politics and Public Order in Late Eighteenth-Century France: The Mémoires Secrets and the Correspondance Secrète." *Journal of the History of Sexuality* 1(1990)1: 68-84. DOI: <https://www.jstor.org/stable/3704461> (geraadpleegd op 27 mei 2018).
- Pearson**, Andrea, red. *Women and portraits in early modern Europe. Gender, agency and identity*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- Posner**, Donald. *Antoine Watteau*. Londen: Weidenfeld & Nicolson, 1984.
- Salmon**, Xavier & Arizzoli-Clémentel, Pierre (red.). *Marie-Antoinette*, Parijs: Réunion des Musées Nationaux for the Grand Palais, 2008.
- Salmon**, Xavier. *Marie-Antoinette, images d'un destin*. Neuilly-sur-Seine: M. Lafon. 2005.
- Sarlovèze**, Fournier. *Louis-Auguste Brun: Peintre de Marie-Antoinette, 1758-1815*. Parijs: Goupil, 1911.
- Schenker**, Alexander M. *The Bronze Horseman: Falconet's monument to Peter the Great*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Seth-Smith, Michael. *The Horse in art and history*. New York: Mayflower books, 1978.

Slaughter, Jane R. *The Woman Equestrian*. Indiana: Wish Publishing, 2003.

Stolbova, Elena Igorevna. "Portraits of Princess Dashkova." *Transactions – American Philosophical Society* 96(2006)1: 97-104. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20020395> (geraadpleegd op 18 juni 2018).

Ter Molen, JR & Wardle, Patricia. *Concours Hippique: het paard als onderwerp. The horse in art*. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1987.

Trench, Charles Chenevix. *A history of horsemanship*. Garden City: Doubleday, 1970.

Tschudi, Clara en Mijll-Piepers, J. Clant van der. *Marie Antoinette: jeugd, eerste jaren der revolutie*. Amsterdam: Meulenhoff, 1913.

Turner, James Grantham (red.). *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions*,

Weber, Caroline. *Queen of Fashion: What Marie Antoinette wore to the revolution*. New York: Picador, 2006.

<https://books.google.nl/books?id=Lx2I3YtTcXQC&printsec=frontcover&dq=queen+of+fashion&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwibmtDLh-bAhVoAcAKHYVeDNUQ6AEIKDAA#v=onepage&q=queen%20of%20fashion&f=false>

(geraadpleegd op 28 mei 2018).

Weisner-Hanks, Merry E. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Third Edition. New York: Cambridge University Press, 2008.

Woloch, Michael. "A Note on the Equestrian Statue of Marcus Aurelius." *American Journal of Archaeology* 73(1969)4: 469. DOI: 10.2307/504007. (geraadpleegd op 3 juni 2018).

Worsley, Giles. "A Courtly Art: The History of 'Haute École' in England." *The Court Historian* 6(2001)1: 29-47. DOI: <https://doi.org/10.1179/cou.2001.6.1.002> (geraadpleegd op 22 april 2019).

Zinsser, Judith P. & Bonnie, Anderson S. *A history of their own. Women in Europe from Prehistory to the Present*. Volume I. New York: Harper & Row publishers, 1988.

Zinsser, Judith P. & Bonnie, Anderson S. *A history of their own. Women in Europe from Prehistory to the Present*. Volume II. New York: Harper & Row publishers, 1988.

Zweig, Stefan. *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1982.

Websites

Christine of Sweden on Horseback.' Museo del Prado,

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/christine-of-sweden-on-horseback/3060d326-6185-4cb4-b0cf-e1a225c19d7d> (geraadpleegd op 13 juni 2018).

'**Louis-Auguste Brun**'. Website RKD,

<https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=louis+auguste+brun&start=0> (geraadpleegd op 12 juni 2019).

Hart, Martine. 'Louis-Auguste Brun 1758-1815'. Website biografie Brun,

http://brun.mhart.ch/brun_bio.htm (geraadpleegd op 22 juni 2019).

Salmon, Xavier. 'Marie-Antoinette à Cheval.' Société des amis de Versailles,

https://www.amisdeversailles.com/objet_detail.php?id_objet=99 (geraadpleegd op 18 mei 2018).

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Louis-Auguste Brun, *Portret van Marie-Antoinette te paard*, 1783, olieverf op doek, 59 x 64,5 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles. Foto: https://www.amisdeversailles.com/objet_detail.php?id_objet=99 (geraadpleegd op 21 mei 2018).

Afb. 2. Velázquez, *Ruiterportret van Philip IV, 1634-1635*, olieverf op doek, 301 cm x 314 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/felipe-iv-on-horseback/6fc1d82d-d984-41b3-b227-af833cfd1240> (geraadpleegd op 15 mei 2019).

Afb. 3. Lodewijk Auguste-Brun, *schets voor het ruiterportret van de hertogin van Luynes*, grafiet op papier, 36,5 x 43,5 cm, Collectie Hertog van Luynes, 1782. Foto: Constans, Claire. *Les Peintures. Volume I*. Parijs: Chateau de Versailles, 1995 (geraadpleegd op 8 mei 2019).

Afb. 4. Joseph Krantzinger, *Marie-Antoinette in jachtkostuum*, pastel op papier, Paleis Schönbrunn, 1771. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Marie_Antoinette#/media/File:Marie_Antoinette_Young4.jpg

Afb. 5. Anoniem, *Ruiterstanbeeld van Marcus Aurelius*, 173-176 N.C., brons, levensgroot, Piazza Campidoglio (Capitool), Rome. Foto: <https://fineartamerica.com/featured/palazzo-senatorio-bronze-equestrian-statue-of-emporer-marcus-aurelius-in-rome-italy-andy-smy.html> (geraadpleegd op 20 juni 2019).

Afb. 6. Adam Frans van der Meulen, *Lodewijk XIV en zijn hofhouding tijdens de jacht met uitzicht op het kasteel van Meudon*, Olieverf op doek, 76 x 127 cm, Paleis van Versailles, 1695-1705. Foto: <http://collections.chateauversailles.fr/#dec7c24b-723c-4b16-a1d2-728bdc68f0d1> (geraadpleegd op 14 juni 2018).

Afb. 7. Onbekend, *Gevecht tussen Griekse soldaten en Amazones. Voorpaneel van een sarcofaag*, marmer, Pio Clementino Museum Vaticaan, derde eeuw. Foto: <http://ancientrome.ru/art/artwerken/img.htm?id=5465> (geraadpleegd op 24 juni 2019).

Afb. 8. Justus van Egmont, *Ruiterportret van Anna van Habsburg (1601-1666), koningin van Frankrijk*, 1628-1648, olieverf op paneel, 41 cm x 31 cm, Paleis Versailles, Versailles. Foto: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=equestrian&start=222> (geraadpleegd op 22 juni 2018).

Afb. 9. Velázquez, *Ruiterportret van koningin Margarita van Oostenrijk, pendant van Filip III*, olieverf op doek, 297 x 309 cm, Prado Museum Madrid, ca. 1634. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/queen-margaret-of-austria-on-horseback/d57469e8-78e3-4633-9620-88df0085cd4b?searchid=a3ca43f2-211c-417a-3184-147c4c890f41> (geraadpleegd op 17 mei 2019).

Afb. 10. Velázquez, *Ruiterportret van koning Filips III, pendant van Ruiterportret van koningin Margarita van Oostenrijk*, olieverf op doek, 300 x 212 cm, Prado Museum Madrid, ca. 1635. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-iii-on-horseback/7360de8e-27d2-4cb7-aa8e-f99453fa81ea> (geraadpleegd op 15 juni 2019).

Afb. 11. Sébastien Bourdon, *Ruiterportret van Christina van Zweden*, 1653-1654, olieverf op doek, 340,5 cm x 303 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/christine-of-sweden-on-horseback/3060d326-6185-4cb4-b0cf-e1a225c19d7d> (geraadpleegd op 8 juni 2019).

Afb. 12. Vigilius Eriksen, *Catharina II van Rusland en haar hengst Brillante*, 1762-1772, olieverf op doek, 97 cm x 88,5 cm, Nationale galerie van Denemarken, Kopenhagen. Foto: <https://rkd.nl/nl/explore/images/221667> (geraadpleegd op 8 juni 2019).

Afb. 13. Charles Antoine Coypel, François de Jullienne (1722–1754) en zijn vrouw (Marie Élisabeth de Séré de Rieux, 1724–1795), 1743, pastelschets op papier, 100 cm x 80 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441183?exhibitionId=%7b8f59a85d-370d-4a6a-9059-882e1e7b62d8%7d&oid=441183&pkgids=428&pg=1&rpp=4&pos=4&ft=* (geraadpleegd op 8 juni 2019).

Afb. 14. François-Hubert Drouais, Jeanne Bécu, Gravin Du Barry, 1770-1774, olieverf op doek, 71 cm x 59 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46033.html> (geraadpleegd op 27 juni 2019).

Afb. 15. Jacques-Firmin Beauvarlet naar François-Hubert Drouais, Madame Du Barry, 1770–90, ets, 23,8 cm x 31,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: <https://metmuseum.org/art/collection/search/693820> (geraadpleegd op 27 juni 2019).