

Céline Tritten

Spring et Summer

Mary Moser et l'art hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles

Encore méconnue en Suisse, Mary Moser a pourtant participé en son temps au rayonnement de son pays natal. Cette peintre de fleurs originaire de Schaffhouse et active à Londres a dédié avec succès sa carrière à un art jugé mineur, dont les principaux modèles ne sont ni suisses ni britanniques, mais hollandais.

De nombreux historiens de l'art ignorent que, parmi les premiers membres de la Royal Academy, fondée à Londres en 1768, se trouvaient deux artistes suisses : l'administrateur George Michael Moser (1706-1783) et sa fille, Mary Moser (1744-1819), peintre de fleurs¹. Le père, né à Schaffhouse et formé à Genève comme chaudronnier, s'installe

à Londres en 1726 et devient un émailleur réputé (fig. 1). Il enseigne le dessin à la Saint Martin's Lane Academy, ouverte par William Hogarth (1697-1764) en 1735, puis contribue au projet soumis au roi George III pour la fondation de la Royal Academy. Certainement formée par son père, Mary Moser a 14 ans lorsqu'elle remporte son premier concours de dessin. En 1760, elle entre à la Society of Artists et y expose jusqu'en 1768, avant d'être nommée académicienne. Elle donne plus tard des leçons de dessin de fleurs aux princesses, et exécute plusieurs œuvres pour la reine Charlotte, passionnée de botanique². Malgré une brillante carrière, ses tableaux restent peu étudiés. La littérature s'accorde à désigner ses modèles parmi les Néerlandais du XVII^e siècle, considérés comme les inventeurs du genre floral ; mais elle interroge peu les enjeux d'un tel rapport d'émulation, d'autant plus sensible que le premier président de la Royal Academy, Joshua Reynolds (1723-1792), déplore souvent la superficialité de l'art néerlandais, dont les qualités plastiques s'adresseraient davantage aux sens qu'à l'esprit : « Le sujet de ces tableaux présente peu d'intérêt. [...] Mais ils offrent au peintre de l'instruction dans sa profession. Ici, il peut apprendre, aussi bien que dans quelque autre École, l'art du coloris et de la composition, l'habile économie du clair-obscur et, de fait, toutes les parties mécaniques de l'art. »³ Ces mots renseignent sur l'un des défis de l'académicienne. Afin de réussir dans sa spécialité et de conserver sa légitimité, Moser doit se situer avec justesse face à la tradition du genre floral et surmonter les défauts imputés à l'art néerlandais. J'aimerais expliquer dans cet article comment la Suissesse a pu s'approprier et renouveler la pratique du genre floral en réinterrogeant son rapport aux modèles néerlandais, à travers l'examen de deux tableaux particulièrement exemplaires : *Spring* (fig. 2) et *Summer* (fig. 3), peints vers 1780 afin d'être intégrés à la collection de la Royal Academy.

Fig.1 George Michael Moser, *Étude pour un boîtier de montre et une châtelaine ornés de scènes mythologiques*, v. 1766, encre et gouache sur papier, 22 × 16,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.93.9. Photo Metropolitan Museum of Art

»
Fig.2 Mary Moser, *Spring*, v. 1780, huile sur toile, 63,5 × 53,3 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/684. Photo Royal Academy of Arts

Fig.3 Mary Moser, *Summer*, v. 1780, huile sur toile, 63,5 × 53,3 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv. 03/491. Photo Royal Academy of Arts

Fig.4 Henry Fletcher d'après Pieter Casteels III, *March*, 1730, gravure, 41,5 × 31,2 cm, Londres, British Museum, inv. 1859.0709.639. Photo British Museum Images





Le choix et la disposition des fleurs

Dans *Spring* et *Summer*, Mary Moser propose deux compositions très différentes, où transparaissent à la fois sa connaissance de l'art néerlandais et sa volonté de s'en écarter. Elle renonce aux motifs accessoires comme les fruits, les oiseaux, les insectes et les gouttes, courants chez les maîtres du Nord, et se concentre sur les fleurs. Parmi celles-ci, seules les tulipes et les jacinthes, qui atteignent des prix vertigineux dans les Provinces-Unies des XVII^e et XVIII^e siècles, font directement référence à l'art de cette région⁴. Alors que les Néerlandais rassemblent souvent des variétés ne fleurissant pas à la même période, Moser ne représente que des variétés printanières (tulipes, jacinthes, lilas, narcisses, anémones, primevères et campanules) ou estivales (roses, dauphinelles, œillets, lychnides et pavots). Son approche rappelle en cela celle qui a été privilégiée par l'horticulteur Robert Furber (1674-1756) dans son recueil *Twelve Months of Flowers* (1730), dont les planches gravées d'après le Flamand Pieter Casteels III (1649-1749) illustrent chaque mois par un bouquet: *March* montre des anémones doubles entourées de narcisses, primevères, tulipes et jacinthes (fig. 4), tandis que *June* et *July* comptent diverses sortes de roses, dauphinelles, œillets et lychnides.





Fig. 5 Ambrosius Bosschaert, *Vase de fleurs*, 1621, huile sur cuivre, 31,6×21,6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1996.35.1. Photo NGA Images



Fig. 6 Jacob Marrel, *Vase de fleurs avec une grenouille*, 1634, huile sur bois, 40×30 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-772. Photo Rijksmuseum



Fig. 7 Jan Davidsz. de Heem, *Vase de fleurs*, v. 1660, huile sur toile, 69,6×56,5 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1961.6.1. Photo NGA Images



Fig. 8 Jan van Huysum, *Vase de fleurs et fruits*, v. 1715, huile sur bois, 78,7×61,3 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1996.80.1. Photo NGA Images



Fig. 9 Rachel Ruysch, *Vase de fleurs*, 1704, huile sur toile, 84×67 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. 1995.67. Photo Detroit Institute of Arts

Spring et *Summer* ne présentent ni les mêmes fleurs ni la même structure. La forme générale des bouquets renvoie à des modèles néerlandais distincts, d'époques éloignées. *Spring* se rapproche de l'art d'Ambrosius Bosschaert (1573-1621) (fig. 5) ou Jacob Marrel (1614-1681) (fig. 6), où les fleurs de couleurs vives se détachent les unes des autres sous une lumière uniment diffusée. La masse florale dense et le clair-obscur de *Summer* évoquent en revanche l'art de la seconde moitié du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, dont les principaux représentants – Jan Davidsz. de Heem (1606-1684) (fig. 7), Rachel Ruysch (1664-1750) et Jan van Huysum (1682-1749) (fig. 8) – sont selon Reynolds « les peintres les plus considérables de l'École hollandaise [...] pour les fleurs »⁵. Afin que le bouquet paraisse lisible et équilibré malgré l'intensité du clair-obscur, Moser répartit ses fleurs selon le même principe que Ruysch dans le *Vase de fleurs* (1704) conservé au Detroit Institute of Arts (fig. 9). Au centre, les plus claires illuminent l'ensemble et contrastent, sur les côtés, avec des teintes plus vives ou plus profondes. Les roses pâles ainsi que les œillets et les pavots rouges trouvent d'ailleurs leur parallèle dans l'œuvre de Detroit.



Composer un bon tableau nécessite en effet de disposer les fleurs en fonction de leurs couleurs. C'est un point sur lequel insiste le théoricien flamand Gérard de Lairesse (1641-1711) dans son *Groot Schilderboek* (1707), publié à Londres sous le titre *The Art of Painting* (1738). Dans la partie consacrée aux fleurs, il résume d'abord les principales étapes de réalisation d'une œuvre : « first, choice and beautiful flowers; secondly, good disposition and harmony; and lastly, neat and soft penciling ». Il propose ensuite diverses combinaisons chromatiques selon lesquelles associer les formes, ainsi qu'une méthode pour contrôler l'effet d'ensemble : « Paint all sorts of flowers, on, cards or pasteboard, as rude as you please, even but a single spot for each [...]. Then paint up a green festoon or group on pasteboard; and theron place such flowers as you please, shifting and changing them according to your design. »⁶ Suivant ces conseils, le travail consisterait à assembler des taches colorées confinant à l'abstraction, avant de préciser les formes par un geste léger et soigneux. La peinture de fleurs ne serait toutefois réduite à l'art du coloris, un art « mécanique » dont les effets résultent du mélange de la matière picturale, que lors de l'étape limitrophe. Ce n'est cependant pas le cas dans *Spring* et *Summer*, où les effets du coloris sont employés au détriment du trait et brouillent les formes.

Le coloris et la touche

Mettre en avant une touche coloriste, loin de la minutie privilégiée par les maîtres hollandais du XVII^e siècle, est un moyen pour Mary Moser de prendre tout de même ses distances avec la tradition néerlandaise et d'affirmer une identité artistique propre. Elle joue d'abord du clair-obscur pour fabriquer, à partir d'une seule palette, deux atmosphères accordées aux saisons des bouquets. Dans *Summer*, les écarts de tonalité entre les fleurs pâles et les fleurs sombres sont accentués par le partage du fond en une moitié noire et l'autre jaunâtre. Ces contrastes donnent à imaginer un soleil bas et lourd frappant les fleurs, tandis que *Spring* paraît davantage baigné d'un jour clair. Il peut s'agir d'une référence au cycle poétique *The Seasons* (1730) de James Thomson (v. 1700-1748), car ses descriptions du printemps et de l'été, illustrées par William Kent (1685-1748) (fig. 10-11) et particulièrement appréciées des peintres britanniques, exaltent le caractère versatile de la lumière, radieuse et douce d'abord, puis flamboyante et brutale, comparable à l'or en fusion.⁷

Moser manifeste ensuite sa préférence pour les effets de matière, en peignant d'une manière large et imprécise, inhabituelle chez les peintres



Fig.10 Nicolas-Henry Tardieu d'après William Kent, *Spring*, 1730, eau-forte et gravure, 22 × 17,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874, 0613.1303. Photo Wikimedia Commons



Fig.11 Nicolas-Henry Tardieu d'après William Kent, *Summer*, 1730, gravure, 22 × 17,7 cm, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1874, 0613.1304. Photo Wikimedia Commons

de fleurs : aux dégradés et aux couches translucides, qui fondent les contours, elle ajoute des rehauts colorés en touches épaisses, qui traduisent les reliefs. Ces procédés confèrent à l'image un aspect flou et vibrant. Conjugués au clair-obscur de *Summer*, ils contribuent à réduire les groupes de fleurs noyés dans l'ombre ou la lumière à de larges taches colorées. Moser utilise la même technique dans le *Vase de fleurs* du Brooklyn Museum de New York (fig. 12), probablement composé d'après l'œuvre de Simon Verelst (1640-1721) conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge (fig. 13) : elle peint des fleurs différentes, mais de tailles et de couleurs



Fig. 12 Mary Moser, *Vase de fleurs*, v.1780, huile sur toile, 86,4 × 66,7 cm, New York, Brooklyn Museum, inv. 64.92.5. Photo Brooklyn Museum



Fig. 13 Simon Verelst, *Vase de fleurs*, date inconnue, huile sur toile, 78,7 × 64,8 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 314. Photo Fitzwilliam Museum

similaires, disposées sur les mêmes axes; elle riva-
lise cependant avec son modèle en intensifiant les
contrastes et en refusant une touche trop nette⁸.

Si les Néerlandais recourent dès la seconde moitié du XVII^e siècle à un fort clair-obscur, celui-ci sert toujours à mettre en évidence la minutie de l'exécution. Chez Verelst, les fleurs se découpent nettement sur un fond sombre uniforme et la lumière qui les frappe souligne des détails d'une extrême finesse, tels que l'ombre portée d'un pistil ou les nervures d'un pétales translucide. La peinture de fleurs nordique est en effet indissociable de la touche précise et du grand fini, grâce auxquels les artistes tentent d'imiter la nature dans ses moindres détails⁹. Selon le *Dictionary of Painters* (1770) de Matthew Pilkington (1701-1774), Jan van Huysum aurait acquis en cela une maîtrise inégalable: «It is universally agreed, that he has excelled all who have painted fruit and flowers before him, by the confessed superiority of his touch, by the delicacy of his pencil, and by an amazing manner of finishing; nor does it appear probable, that any future artist will ever become his competitor.»¹⁰

Ceci explique que Moser rejette en bloc la touche nette, le grand fini et les motifs accessoires, qui donnent l'illusion d'une nature figée dans son inévitable processus de putréfaction. En valorisant un aspect imprécis, elle applique une stratégie qui ne consiste ni à tromper ni à convaincre, mais

plutôt à charmer l'œil par le biais du mélange des couleurs. Cette différence d'exécution s'explique peut-être par la volonté d'élever sa peinture, car si la manière tant admirée des Néerlandais sied à un art mineur comme le genre floral, elle correspond mal aux valeurs du grand art promu à la Royal Academy.

Le goût anglais

En refusant une peinture excessivement lisse et précise, Mary Moser tente sans doute de répondre aux exigences formulées par Reynolds, qui modifient les attentes du public jusqu'alors conditionnées par la prépondérance des modèles néerlandais. Dès 1769, elle profite des expositions annuelles de la Royal Academy pour mettre à l'épreuve ses solutions formelles, soumises aux jugements des visiteurs. Rapidement, les *Observations* (1771) du critique Robert Baker témoignent d'une préférence pour la «liberté» de manière, qui correspond ici, par opposition au grand fini, à une facilité apparente d'exécution, laissant voir la trace du pinceau : «I have said that Mrs Moser's flower-piece in oil of the year sixty-nine is capital. I say the same of that of last year; and believe I may say it of that which she exhibits now; though I think this something inferior to the other one. It is more highly finished; but not painted with quite so much freedom.»¹¹

Le talent d'un peintre se mesure en effet à sa capacité à dépasser l'imitation exacte : Reynolds le rappelle dans un discours à l'académie en 1770, dont Moser reçoit un exemplaire. Il désapprouve notamment « le fleuriste et l'amateur de coquillage, [qui exposent] les moindres différences par lesquelles dans une même espèce un objet se distingue de l'autre ». Ses reproches ne visent pas que les illustrateurs d'histoire naturelle, dont la tâche impose une fidélité rigoureuse à l'objet représenté ; ils visent aussi les peintres de fleurs, surtout les Hollandais, car « un simple copiste de la nature ne produira jamais rien de grand, n'élèvera jamais les idées, n'échauffera jamais l'âme du spectateur ». Selon Reynolds, le « véritable peintre » doit faire preuve de goût et de génie en distinguant les accidents des caractères généraux. C'est ainsi qu'il parviendra à exprimer « l'idée de l'état parfait de la nature, auquel l'artiste donne le nom de beauté idéale »¹².

L'enjeu pour Moser consiste donc à saisir puis à exacerber les qualités essentielles de la beauté des fleurs au moyen d'une touche libre. Ces qualités sont soulignées dans l'essai *The Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth : affirmant que la beauté provient de la variété et que la « ligne de beauté » est serpentine, celui-ci considère que le monde végétal jouit d'une « variété infinie » de formes et de couleurs, nuancées et changeantes, faites pour « divertir les yeux de plaisir »¹³. Dans ses tableaux, Moser utilise notamment des effets de transparence, qui nuancent les formes et enrichissent la gamme chromatique, pour traduire l'idée d'une nature variée, vivante et agréable à contempler. Dans *Summer*, les taches claires forment une courbe serpentine qui force la comparaison avec la ligne de Hogarth (fig. 14). Ce symbole de beauté idéale désigne peut-être *Summer*, qui renvoie à l'art de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, comme une œuvre plus parfaite que *Spring*, qui renvoie à des modèles plus anciens. De cette façon, Moser montrerait que son art supplanté celui des maîtres néerlandais les plus renommés. Quoi qu'il en soit, les moyens employés fonctionnent.

En 1783, Reynolds conclut l'éloge funèbre publié en mémoire de George Michael Moser dans le *Public Advertiser* en saluant le talent et les accomplissements de sa fille : « [Mary Moser] s'est distinguée par l'admirable manière dont elle peint des compositions florales, dont on a vu de nombreux exemples dans les expositions. Elle a eu l'honneur d'avoir été très souvent employée à cette tâche par Leurs Majestés, et elle est entrée à l'Académie pour ses extraordinaires mérites. »¹⁴

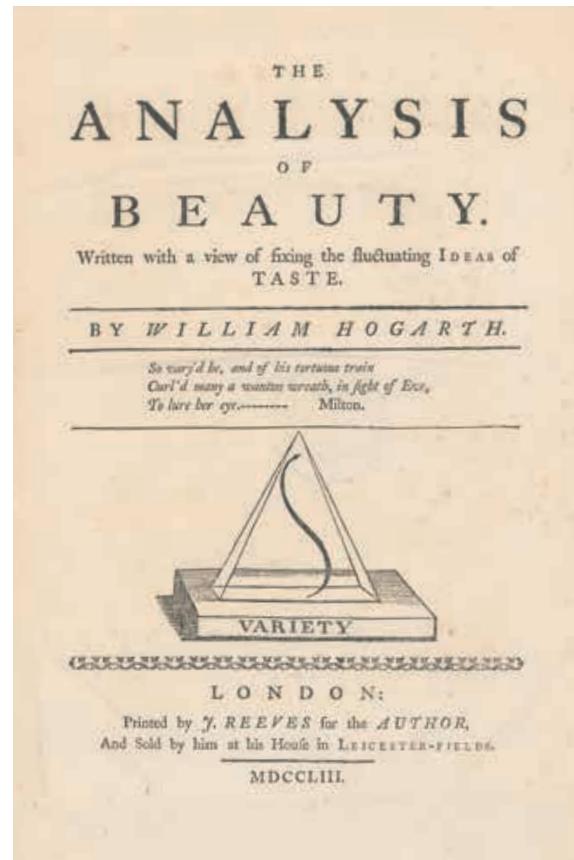


Fig.14 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, page de titre du livre imprimé, 20×27 cm, Genève, Bibliothèque de Genève, inv. Cb 192. Photo Bibliothèque de Genève

À la Royal Academy, *Spring* et *Summer* sont très bien reçus. C'est ce dont témoigne le portrait collectif des académiciens peint en 1795 par Henry Singleton (1766-1839) (fig. 15) : sur le mur de la salle du conseil, ils occupent une place centrale, entre les portraits du roi et de la reine par Reynolds et sous le *Christ bénissant* de Benjamin West (1738-1820), élu président de l'académie en 1792. Cet accrochage offre une visibilité extrêmement prestigieuse aux tableaux de Moser, littéralement hissés aux côtés des chefs-d'œuvre de la grande peinture britannique.

En résumé, Mary Moser prouve à travers *Spring* et *Summer* sa capacité à renouveler le genre floral en développant une manière propre et compatible avec le goût de son époque. Ses choix de composition peuvent être interprétés comme un hommage à la tradition néerlandaise. En revanche, elle ne cherche pas à créer l'illusion grâce à une peinture très lisse et très détaillée, comme les Hollandais, mais plutôt à stimuler l'imagination grâce aux effets du coloris et d'une touche délibérément imprécise. Cette nouvelle conception de la peinture de fleurs – faite non plus pour tromper, mais pour exprimer une idée abstraite – permet à Moser de se distinguer des maîtres néerlandais et d'élever le genre floral au-dessus de son rang d'art mineur et superficiel. Le succès de la Suisse interroge quant à la place de l'art floral et des modèles



Fig. 15 Henry Singleton, *The Royal Academicians in General Assembly*, 1795, huile sur toile, 198,1 × 259 cm, Londres, Royal Academy of Arts, inv.03/1310. Photo Royal Academy of Arts

néerlandais dans son pays d'origine, notamment à Zurich où Johann Kaspar (1743-1786), Elizabeth (1744-1780) et Anna Füssli (1749-1772) – frère et sœurs de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), membre de la Royal Academy et proche de la famille Moser à Londres – travaillent comme peintres de fleurs et d'insectes. La question est complexe et appelle une étude approfondie des échanges survenus, en matière d'art floral, entre les Provinces-Unies et la Suisse au siècle des Lumières. ●

Notes

¹ «The Instrument of Foundation», cité dans Sidney Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1968*, Londres, Chapman & Hall, 1968, pp. 209-213.

² Heidi Strobel, *The Artistic Matronage of Queen Charlotte (1744-1818): How a Queen Promoted Both Art and Female Artists in English Society*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2011, pp. 219-226.

³ Jan Blanc, *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015, 2 vol., t. I, p. 672.

⁴ Sur l'origine et le prix des fleurs, Paul Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 1-27 ; Sam Segal, Mariëll Ellens et Joris Dik, *The Temptations of Flora : Jan van Huysum 1682-1749*, Zwolle, Waanders, 2007, pp. 86-90.

⁵ J. Blanc, *op. cit.*, t. I, p. 672.

⁶ Gerard de Lairesse, *The Art of Painting*, trad. John Fritsch, Londres, S. Vandenberghe, 1738, pp. 618 et 627.

⁷ Michel Plaisant, «'Ut Pictura Poesis': lumière et ombres dans les *Saisons* de Thomson», in *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1999, p. 163.

⁸ Les sources indiquent que la famille Moser possédait des tableaux de fleurs de Verelst, De Heem et Casteels, mais il est difficile de déterminer lesquels. Voir *A Catalogue of the Museum of George Michael Moser*, Londres, 1783 (Getty Provenance Index, cat. Br-A1363) ; John Thomas Smith, *Nollekens and His Times*, Londres, Bentley, 1895, p. 308.

⁹ Sur le concept néerlandais de «netteté» (*netticheyt*), voir P. Taylor, *op. cit.*, pp. 96-105.

¹⁰ Matthew Pilkington, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, Londres, Thomas Cadell, 1770, p. 304.

¹¹ Robert Baker, *Observations on the Pictures Now in Exhibition at the Royal Academy*, Londres, John Bell, 1771, p. 20.

¹² J. Blanc, *op. cit.*, t. II, pp. 388-389. Sur l'exemplaire dédicacé à Moser, voir *Ibid.*, t. I, p. 384.

¹³ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, Reeves, 1753, p. 16.

¹⁴ J. Blanc, *op. cit.*, t. II, p. 751.

Bibliographie

Jan Blanc, *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, Turnhout, Brepols, 2015, 2 vol.

Matthias Fischer, Helen Valentine et Petra Zudrell (éd.), *Angelika Kauffmann. Blütezeit London*, Hohenems, Bucher, 2014.

Sidney Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1968*, Londres, Chapman & Hall, 1968.

Paul Lang, «Moser, Mary», in *SIKART Lexicon zur Kunst in der Schweiz*, 2019, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4031773&lng=fr> (consulté le 11.07.20).

Peter Mitchell, *European Flower Painters*, Londres, Black, 1973.

Michel Plaisant, «'Ut Pictura Poesis': lumière et ombres dans les *Saisons de Thomson*», in *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1999, pp. 159-171.

Sam Segal, Mariëll Ellens et Joris Dik, *The Temptations of Flora: Jan van Huysum 1682-1749*, Zwolle, Waanders, 2007.

Heidi Strobel, *The Artistic Matronage of Queen Charlotte (1744-1818): How a Queen Promoted Both Art and Female Artists in English Society*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2011.

Paul Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, New Haven, Yale University Press, 1995.

L'auteure

Céline Tritten est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Genève. Après un mémoire sur Mary Moser, elle prépare une thèse sur les théories et les pratiques de la peinture de fleurs à Paris au XVIII^e siècle, dirigée par les prof. Jan Blanc et Christian Michel.

Contact: celine.tritten@unige.ch

Zusammenfassung

Spring und Summer – Mary Moser und die niederländische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts

Im Jahr 1768 wurde die Schweizer Blumenmalerin Mary Moser zum Gründungsmitglied der Royal Academy in London ernannt, was ein ausserordentliches Privileg darstellte für eine Frau, die sich in einer untergeordneten Bildgattung niederländischer Tradition spezialisiert hatte. Der extrem glatte und präzise Malstil der Niederländer faszinierte zwar manchen Liebhaber, der Präsident der Royal Academy, Joshua Reynolds, bezeichnete sie jedoch als eher oberflächliche Darstellungsweise und ungeeignet zur Darstellung idealer Schönheit, die grosse Kunst auszeichne. Die Analyse der um 1780 für die Sammlung der Academy gemalten Bilder *Spring* und *Summer* zeigt auf, wie Moser diese beiden Aspekte des niederländischen Kunstgeschmacks zu vereinen und die Blumenstillleben zu erneuern versteht. Ihr Spiel mit Helldunkel, die Transparenz und ihr freier Pinselstrich ermöglichen es ihr, über die exakte Wiedergabe der Natur hinauszugehen.

Riassunto

Spring e Summer: Mary Moser e l'arte olandese dei secoli XVII e XVIII

Nel 1768 Mary Moser, pittrice svizzera di fiori, fu eletta membro fondatore della Royal Academy di Londra, un privilegio eccezionale per una donna che si era specializzata in un genere pittorico minore della tradizione olandese. Benché lo stile pittorico estremamente levigato e preciso degli olandesi affascinasse gli amatori, Joshua Reynolds, presidente della Royal Academy, lo considerava un talento superficiale, inadeguato alla rappresentazione della bellezza ideale che distingue la grande arte. L'analisi dei dipinti *Spring* e *Summer*, realizzati verso il 1780 per la collezione della Royal Academy, rivela il modo in cui Moser giunse a conciliare questi due aspetti del gusto per l'arte olandese e a rinnovare il genere della natura morta floreale. Valendosi del chiaroscuro, degli effetti di trasparenza e di una pennellata libera, Moser riuscì infatti ad andare ben oltre l'imitazione esatta della natura.