

St. Annakerk, Aldeneik.  
Restauratie van 14de eeuwse muurschilderingen.  
Profiel: Rijsenbergstraat 26, B 9000 Gent,  
Aldeneik/Gent, zomer 1991

Aannemer-restaurateur: Walter Schudel  
Medewerkers: Louis Dekoninck, Pol Huet, Mik Lauwers, Mieke Van Molle, Hugo Vanden Borre, Lieve Van Der Biest, Linda Van Dijck

### **Inleiding**

"Is dat klaar zo?"

Dikwijls hebben wij het moeten aanhoren, steevast gevolgd door, met een stem overslaande van verbaazing naar ongerustheid, ja zelfs lichte wrevel: "wordt het dan niet zoals het is geweest?"

Buiten onze aanwezigheid zal verder onderling vervolgd zijn in de trant van: "kunnen die nu niet beter of wat is dat?"

Inderdaad: 1. het wordt nooit meer zoals het is geweest  
2. wij kunnen niet beter

Alles verandert met de tijd. Mensen worden grijs en stram, schilderijen verkleuren, krijgen een patina en, door het minder elastisch worden van de verflaag, wordt een net van barstjes gevormd. Er verdwijnt een blinde darm, wat tanden; in schilderijen ontstaan lacunes.

Natuurlijke verouderingsverschijnselen. Een deel wordt, indien mogelijk "gecorrigeerd", de rest wordt zo gelaten omdat "correctie" onmogelijk- of niet wenselijk is.

Degradatie is onvermijdelijk.

Vermits schoonheid en waarachtigheid veel met elkaar te maken hebben wordt degradatie, in zekere mate, als waardevol ervaren, ook in de kunst. Derhalve is het uitgangspunt van restauratie niet wat het kunstwerk misschien ooit is geweest, maar wel de optimale, actuele toestand ervan, m.a.w. de toestand waartoe het tot ons is gekomen.

Dat betekent niet dat er helemaal niets mag gebeuren. Het geeft wel indicaties voor de mate waarin het e.e.a. moet plaats grijpen.

In het Charter van Kopenhagen, zowat de deontologische code van het restaureren van roerend kunstbezit, wordt bovenvermelde maat omschreven als: "met een minimale toegeving aan de esthetische- en historische integriteit".

Men mag dus wat bijschilderen om de leesbaarheid te vergroten, als de historische- en de esthetische integriteit van het kunstwerk maar optimaal worden gerespecteerd.

Leesbaarheid wordt dikwijls geïnterpreteerd als: kunnen zien wat wordt afgebeeld. Het plaatje lezen dus. In dat geval zou al het ontbrekende mogen worden bijgeschilderd zolang dat kan zonder arbitraire beslissingen te nemen.

Zo'n werkwijze zou echter indruisen tegen de historische- en inderdaad ook tegen de esthetische integriteit van het kunstwerk.

Ook van een kunstwerk vormt het geleefde "leven een integraal en onvervreemdbaar deel van zijn aard. Dat deel respecteren behoort net zo goed tot de taak van de restaurateur als het leesbaar maken van het plaatje.

In de praktijk betekent dat twee zaken:

- a. niet alle lacunes, ook al zou dat kunnen zonder arbitraire beslissingen te moeten nemen, mogen worden gesloten
- b. de aard van het oppervlak, toch al een delicate kwestie bij zo'n uitermate poreuze zaken als muurschilderingen, wordt eveneens in zijn "nieuwe", d.w.z. verouderde, toestand bewaard.

Hier komt de authenticiteitswaarde om de hoek kijken. Inderdaad kan men een muurschildering uit de 14<sup>de</sup> eeuw, die voor 30% uit de 20<sup>ste</sup> eeuw dichtgeschilderde lacunes bestaat, nog 14<sup>de</sup> eeuws noemen? Ook al worden de schilderijen alvorens in te grijpen nauwkeurig bestudeerd, toch dragen re-touches altijd ook de stempel van hun tijd.

Een zo authentiek mogelijk 14<sup>de</sup> eeuwse werk is derhalve een werk met zo weinig mogelijk retouche. Komt daar nog bij dat het schilderen zelf, en dat geldt zeker voor de muurschilderingen in Aldeneik met zijn prachtige, trefzekere en lange lijnen, een haptisch gebeuren is bij uitstek. Lijnen in één trek neergezet, kunnen en mogen niet met een zelfde elan worden geretoucheerd als waarmee ze zijn gemaakt. De verdeling op het vlak van de picturale materie is gans anders als zij spontaan, in één grote haal is aangebracht dan dat zij, noodzakelijkerwijs, bijna mechanisch retoucherend op haar plaats van bestemming komt. Het is het verschil van creatie en kopie.

We kunnen, zoals gezegd, niet beter en geven er derhalve de voorkeur aan de 14<sup>de</sup> eeuwse lijnen, ook al zijn ze onderbroken, zo veel mogelijk te laten voor wat ze zijn. Komt daar nog bij dat het "oog" ons een handje helpt, in die zin dat het a.h.w. lijnen ziet ook waar deze accidenteel onderbroken zijn. Daarom hebben wij onze retouches beperkt tot een minimum, d.w.z. slechts daar is geretoucheerd waar de retouche een veel breder actieterrain heeft dan juist de geretoucheerde plaats. Als bijv. het dichtn van een lacune in een lijn helpt die lijn als een geheel te zien, zonder dat alle lacunes in die lijn moeten worden gesloten, werd dat gedaan.

Zodanig kon zowel de 14<sup>de</sup> eeuwse schildering optimaal 14<sup>de</sup> eeuwse blijven als de leesbaarheid van het plaatje worden verhoogd. Tegelijkertijd werden ook de tactiele waarden van de eeuwenoude muurschildering gerespecteerd. De leesbaarheid van de picturale materie op zich immers is minstens zo belangrijk als de leesbaarheid van het plaatje. Zo niet zou een foto van een kunstwerk zowat dezelfde visuele waarde hebben als het kunstwerk zelf.

Hoe zijn we nu in Aldeneik te werk gegaan?

Men zou wat lapidair kunnen stellen: wij hebben niet zo zeer getracht het plaatje te retoucheren dan wel de lacunes te camoufleren. Daartoe hebben we in de lacunes, na het opstoppen van de diepere gaten, een kalkmelk aangebracht die qua kleur en grijswaarde aansluit bij de kalkmelk waarop de schildering werd aangebracht. Elk paneel werd op die manier, na bevochtiging met kalkwater, "ingemolken" tot ca. 10 cm buiten de rand van het desbetreffende fragment. Kleur- en grijswaarde van de kalkmelk werden met opzet iets onder het niveau van het origineel gehouden. Ten eerste omdat op de die manier behandelde delen wijken, dus als steunvlak voor de schildering dienen en niet als vlekken naar voor komen en, ten tweede, omdat de verschillende lacunes nog individueel beter bij sterk wisselende aspect van de originele witsellaag moesten worden aangebracht en bijgevolg door retouche wat donkerder zouden worden gemaakt. Die aanpassing gebeurde met "acqua sporca", dat is in dit geval kalkwater met een weinig pigmenten (okers, ombers), in vrij grove "regatini" (verticale streepjes). Zo werd meteen de textuur van de originele witsellaag suggereert.

Later werden de stukken muur tussen de panelen, wederom na invochtigen met kalkwater, met eenzelfde, gepigmenteerde kalkmelk bedekt als waarvan hierboven sprake is geweest. De schilderingen werden hierdoor a.h.w. aan de muur gebonden: schilderingen en fragmenten hebben een gezamenlijk, eenvormig steunvlak gekregen en zijn opnieuw monumentale schilderkunst geworden i.p.v. losse, haast op ezelsschilderijen gelijkende panelen.

Tegelijkertijd verhoogde, om zo te zeggen, de leesbaarheid van het "plaatje" doordat al het storende en afleidende van de lacunes was verdwenen. Een cadeau dat graag werd meegenomen.

Niet onbelangrijk is hier ook op te merken, wat impliciet al is gezegd, dat door het op toon brengen van de onbeschilderde delen van de muur tussen de schilderingen, de noodzakelijke evenwaardigheid in de restauratie van de architectuur en muurschilderingen is bereikt.

Vermits aan de restauratie van de architectuur, voor een deel, andere eisen worden gesteld dan aan deze van muurschilderingen is het niet altijd gemakkelijk om de twee tot een coherent geheel te maken. Architectuur i.h.a. verdraagt minder goed lacunes en stelt strengere eisen op het stuk van structurele problemen. Hierdoor ontstaan gemakkelijk visuele ongelijkheden tussen architectuur en architecturale decoratie. Het is daarom van het allergrootste belang dat de verantwoordelijke architect de restauratie van een muurschildering als integraal deel, en dus medebepalend voor het restauratieconcept van het desbetreffende gebouw beschouwt.

Alleen op die manier kunnen architect en restaurateur naar een eenheid toe werken (hetgeen hier ook is geschied!).

Tot hiertoe werd dus slechts aan de achtergrond resp. de preparatielaag geraakt. Er werden alleen materialen ingezet die ook voor het origineel werden gebruikt en wel op een wijze die maakt dat zij van het origineel onderscheidbaar zijn. Bovendien, een ander desideratum van restauratie, in hoge mate reversibel.

Ten slotte werden retouches op kleur (aquarel, voornamelijk okers, indisch rood, ombers) bijna homeopathisch in tratteggio-techniek aangebracht. D.w.z., zoals hierboven uitgelegd, dat zoveel mogelijk

slechts die lacunes werden dichtgeschilderd die in hun zog andere lacunes zouden helpen camoufleren. Dikwijls werden slechts de randen van lacunes "verzacht" opdat ze zich niet meer als vorm zouden manifesteren en als dusdanig in concurrentie zouden treden met de vormen van de schildering. Ze zijn dan niet weg, maar ze storen niet meer door het ontbreken van een leesbare (manifeste) vorm. Hier en daar werd, bijv. ten behoeve van een wenselijk evenwicht, een kleiner vlak op toon gebracht, weliswaar "con sordino", ruim onder de grijswaarde van het origineel.

Wij menen met een minimum toegevoegde materie een optimum aan leesbaarheid te hebben verkregen: leesbaarheid van het plaatje en leesbaarheid van de picturale materie. Wat men ziet is derhalve in hoge mate dat wat, zij het in verouderde vorm, van de 14de eeuw is overgebleven. Er is sleet, er zijn lacunes en verkleuringen, maar er is vooral de apprecieerbaarheid, in heel wat delen de genietbaarheid van de 14de eeuwse kunst op hoog niveau.

### **Historische-, materiële- en iconografische benadering**

Wij gaan hier slechts met enkele woorden in op hetgeen er, betreffende in de titel genoemde onderwerpen, aan nieuws en aan vragen is bijgekomen tijdens de restauratiewerken.

Helaas moeten wij de schildering zowat 100 jaar verjongen: tweede helft 14de eeuw. Enerzijds lijkt ons dat op stilistische gronden noodzakelijk (verder onderzoek dringt zich op), anderzijds zij de gerestaurerde schilderijen zeker niet de oudste en evenmin de jongste. Er zijn uiterst geringe resten gevonden van een oudere schildering en wat meer van een vermoedelijke 15de of zelfs 16de eeuwse schildering in een vette (olie of vette tempera) techniek. Deze resten werden gelaten waar ze zijn: ze storen lees- en genietbaarheid van de 14de eeuwse schilderijen niet en zijn historisch relevant.

Waarschijnlijk zijn de oudere (oudste?) schilderijen nogal grondig verwijderd voor de 14de eeuwse werden gemaakt, zodat ook onder de thans zichtbare schildering weinig of niets aanwezig zal zijn. Dit vermoeden wordt ons ingegeven door de werkelijk zeer schaarse resten aan de ene kant en aan de andere uitvoeringstechniek van de 14de eeuwse schilderijen. De picturale laag van deze schilderijen is, behoudens waar ze lichtjes is aangetast door zouten, vrijwel ongevoelig aan water. Ze is in een waterig medium (aquarel) aangebracht op een vrij dikke kalkwitsellaag, die zich op haar beurt bevindt op een sterk zuigende, stenen drager (mergel). Al dit doet denken aan een z.g. kalkschildering, hetgeen zo men wil, een afgeleide is van fresco. Anders dan bij deze laatste techniek wordt daarbij niet met aquarel op verse mortel geschilderd, maar wel op een laag verse kalkmelk. Het uiteindelijke bindmiddel is in beide gevallen calciumcarbonaat.

De enorme hoeveelheden kalkwater die mergel kan opnemen maakt muren van mergel o.i. uitermate geschikt voor kalkschilderingen. Maar het is dan ook belangrijk dat die steen optimaal kan zuigen, m.a.w. dat alle densere lagen (bijv. in de vorm van een oudere schildering) worden verwijderd. Vandaar de geringe resten oudere schildering?

Van pigmenten werden gevonden: rood en geel, zwart en blauw (I, III, IV, V en V').

Hernemingen en pentimenti zijn hier en daar zichtbaar. Het is niet altijd even gemakkelijk de twee te onderscheiden.

De preparatie bestaat uit ruwe kalkmelk, vermoedelijk met een fijne charge. Hoewel, getuige de diepe gaten met originele kalkmelk, de drager niet zeer vlak was alvorens de preparatie werd aangebracht, werden hier en daar toch holten opgevuld met een grofkorrelige mortel. Tamelijk grote stukken houtskool werden daarin aangetroffen (waterreservoir? verontreinigingen ten gevolge van het branden van de kalk?).

Reparatiemortel, soms met overschildering, van een gelijkaardige morfologie als de boven omschreven mortel bevindt zich op verschillende delen van de muur.

### **Enkele opmerkingen over de iconografie.**

#### **I.**

Hier zou misschien toch eerder de H. Barbara afgebeeld zijn dan de H. Godelieve. Hoewel van beiden elk attribuut ontbreekt.

De H. Barbara staat mooi naast de H. Catharina, resp. het actieve- en het passieve leven voorstellend. Bovendien wordt er wel eens een reeks gevormd door de genoemde twee heiligen en de H. Margaretha. Ze staan dan resp. voor het Geloof, de Hoop en de Liefde.

Elke bevestiging daaromtrent ontbreekt evenwel.

## II.

Omtrent de marteling van de H. Catharina kan weinig twijfel bestaan. De gekroonde Heilige zit geknield, rechts van de uiteen spattende wielen. Links zien wij keizer Maxentius, links beneden twee beulen.

## III.

Ook de H. Margaretha is duidelijk identificeerbaar. Het tafereel geeft twee episoden weer, nl. het moment waarop zij door de draak wordt verslonden en het moment waarop zij er weer uit te voorschijn komt.

Volgens de Legenda Aurea maakt zij bij het verschijnen van de draak een kruisteken waarop deze het hazenpad kiest. Een tweede versie, aldus dezelfde bron, waarbij de H. Margaretha door de draak verslonden wordt en vervolgens, na het maken van een kruisteken in diens buik, ongedeerd uit het openbarstende gedrocht weer te voorschijn komt, is "apocryph und unziemlich".

Deze "onbetamelijke" versie komt ook voor in de Dom van Utrecht. Het betreft een vroeg 15de eeuwse muurschildering.

Volgens Timmers is de H. Margaretha "de vrouwelijke evenknie van St. - Joris, wijl zij dezelfde martelingen ondergaat, geheel in dezelfde volgorde, en de draak bovendien haar attriboot is".

Op III' meenden wij, weliswaar met een behoorlijke dosis interpretatief vermogen, St. - Joris, althans de draak, te kunnen ontwaren.

## IV.

Evenmin twijfel omtrent de Sedes Sapientiae met het kaarsenwonder van de HH. Harlindis en Relindis. Het engeltje dat de kaarsen weer komt aansteken is links boven te zien.

## V.

Dat dit tafereel St. - Paulus en St. - Petrus voorstelt is aannemelijk door de attributen, zwaard en boek van de linker figuur, en de blauwe vlekken op het kleed van de rechter. Zijn kleed kan, met de gelige preparatie als blauw-geel worden gezien. De obligate sleutels van St. - Petrus ontbreken evenwel evenals zijn baard.

De weelderige haardossen zijn niet als een bevestiging van hun identiteit te begrijpen.

## VI.

De linker figuur is vrijwel zeker Joannes de Doper. Hoewel het Lam Gods ontbreekt is er toch de discus en het kameelharen kleed.

Dat de rechter figuur juist één van de twee is aan wie hij het Lam Gods toont lijkt ons twijfelachtig. Anderzijds ontbreekt iedere aanwijzing dat het bijv. Joannes de Evangelist zou zijn.

## I'.

Behalve een klein deel van de omkadering, zoals te zien is op I, zijn er slechts schaarse fragmenten van een latere, vermoedelijk 15de of 16de eeuwse schildering bewaard. Gezien het craquelé en de rode grond onder het groen moet het medium van de schildering olie of een vette tempera zijn.

## II'.

Elk spoor ontbreekt.

## III'.

Zoals reeds onder drie vermeld zou hier de H. Joris met de draak afgebeeld geweest kunnen zijn. Beneden zou de draak, naar rechts gericht met de kop achterom naar boven links kijkend, te zien zijn. Joris, zou gezeten te paard, van links boven zijn lans over de diagonaal in de open gesperde muil van de draak stoten.

De voorwaardelijke zin waarin wij dit stellen mag niet over het hoofd gezien worden. Toch wordt de hypothese aantrekkelijk gezien de mogelijke "koppeling" aan de H. Margaretha, zoals onder III vermeld.

## IV'.

Omdat de afgebeelde viervoeter eerder een paard is dan een ezel, daarenboven het vereiste decor voor een vlucht naar Egypte of een intocht in Jeruzalem ontbreekt, houden wij het op een St. - Marti-

nus, hoewel ook daarvoor in feite onvoldoende aanwijzingen voorhanden zijn.

#### **V'.**

Twee geknielde figuren bevinden zich voor een, in het midden, rechtstaande gestalte. Het in vroegere beschrijvingen vermelde altaar zou rechts van deze laatste kunnen zijn.

#### **VI'.**

In het midden is een rechtstaande figuur te ontwaren, die zich naar rechts wendt. In de linker hand houdt hij een staf, de rechter verheft hij zegenend.

Links bevinden zich twee geknielde figuren: van de ene zijn het hoofd en de handen zichtbaar, van de andere alleen de handen. Rechts beneden ziet men een neerliggende figuur met de voeten van een zich verwijderende persoon achter zich.

Wij beschikken over te weinig gegevens om het iconografische schema, zo het dat ooit is geweest, rond te krijgen.

### **Toestand van bewaring**

Gevreesd moet worden dat men er in 1842 niet in slaagde de schildering weg te krijgen, eerder dan dat men ze trachtte vrij te leggen. Mogelijkerwijs is één en ander, zoals zelfs nu nog - bijv. in St. Agatha - Rode waar Mr. Proper niet sterk genoeg bleek - wil voorkomen, in twee etappes verlopen. Eén waarbij getracht werd de boel op te kuisen zodat de "oorspronkelijke blote steen" zichtbaar zou worden, en een tweede die erop gericht was de schilderijen in extremis te redden. Hoe dan ook de diepe, systematisch verlopende beetelsporen laten geen twijfel omtrent de bedoelingen.

Op de zuidwand moet deze "restauratie" als de voornaamste oorzaak van schade beschouwd worden voor wat de lacunes tot op de drager aangaat. Daarnaast zal de picturale laag ook wel redelijk sterk gesleten zijn geweest, het blauw, vermoedelijk secco aangebracht, al meer dan de andere, in kalkschildertechniek aangebrachte, kleuren.

Of de thans zichtbare sleet al bestond voor het vrijleggen, ontstaan is tijdens het vrijleggen of bij gebeurlijke schoonmaakbeurten na het vrijleggen kan niet worden uitgemaakt. Enige indicatie worden verschaft door de delen die nog door ons konden worden vrijgelegd (dit op zich zegt al het een en ander over de wijze waarop de schilderijen in de vorige eeuw werden vrijgelegd). Over het algemeen troffen wij onder de witsellagen een picturale laag aan die wel talrijke, vooral kleinere tot middelgrote lacunes, in ieder geval niet van dien aard dat ze het plaatje onleesbaar maken, vertoonde, maar beduidend helderder was dan de eerder vrij gelegde delen.

Dit is o.i. te wijten aan stof en roet afzettingen eventueel in combinatie met minder geschikte maatregelen van onderhoud.

Dat de toestand van de noordwand zoveel slechter is, is vermoedelijk niet zozeer te wijten aan de invloed van het licht, dan wel aan de droog - nat cycli veroorzaakt door de directe bestraling door de zon. Alleen het licht zou slechts de kleuren hebben doen verbleken, niet de witsellagen doen afvallen; tenzij men moet aannemen, hetgeen gezien de schildertechniek en bijgevolg de aard van de pigmenten niet aannemelijk is, dat op de noordwand, wegens het ontbreken van kleur, meer witsel is weggenomen.

De toestand van de schilderijen voor de huidige restauratie was in het algemeen goed. Behalve de voornoemde ongelijke veroudering door het onzorgvuldige vrijleggen, waren de schilderijen slechts sterk, met oppervlakte vuil, versluierd. Grote problemen op het stuk van adhesie en cohesie deden zich nergens voor.

### **Behandeling**

Gezien de toestand van bewaring had de huidige restauratie het volgende, dubbele doel:

1. onderhoud en nazicht,
2. leesbaar maken en in de architectuur integreren van de door lacunes ontsierde schilderijen.

Voor wat het tweede betreft kan naar de inleiding worden verwezen.

Het eerste bestond uit een reiniging en een nazicht op loszittende delen respectievelijk adhesieproblemen van de witsellaag en cohesieproblemen van de picturale laag.

Begonnen werd met het verwijderen van alle nagels en elektrische leidingen, voorzover ze zich binnen het veld van de schilderijen bevonden. Hier en daar werden depots ontdekt van geoxideerde koperen nageltjes.

Nadien werd het meest grove oppervlakte vuil weggenomen met een zachte borstel. Daarmee konden alle plaatsen waar de verf onvoldoende samenhang had worden ontdekt. Het ging daarbij meestal niet om het origineel, wel om overschilderingen of hernemingen.

Gebruik makend van koploupen (2x en 3x), scalpels en hier en daar ook een steenbeitel (het instrument is één zaak, de hand die het bedient een tweede ) werden de nu beter zichtbare, posterieure witsellagen weggenomen. Voor een deel waren die in lacunes van de schilderingen, voor een deel bedekten ze toch ook, soms vrij grote delen, van de schilderingen. Naast diverse nogal verspreide delen bijv. op III en VI konden op II en IV belangrijke, aaneengesloten stukken worden vrij gelegd. Grote delen van de consoles waarop de HH. Harlindis en Relindis knielen kwamen zo te voorschijn evenals twee vrijwel volledige figuurtjes op II.

De " gezonde " delen ondergingen vervolgens een mechanische reiniging met een, voor het reinigen van behangpapier ontworpen, " spons " (wish-ab). Onder lichte druk wordt deze spons over het te reinigen oppervlak bewogen. Het vuil wordt in de zachte, afkruimelende massa van de spons opgenomen en dus afgevoerd.

Fixatie en consolidatie werden beide uitgevoerd d.m.v. het lokaal aanbrengen van een mengsel P.V.A. - tylose MH300. Daarbij werd uitgegaan van een basismengsel in de verhouding van respectievelijk 10/5 ( Gew. %). Al naargelang de behoefte werd dit met water verder verdund. Vooral voor de consolidatie werd een sterk verdunde versie gebruikt.

Wij oordeelden het belangrijk om met zo weinig mogelijk " vreemd " materiaal te werken, en alleen in die mate als dat werkelijk op het ogenblik van toepassing noodzakelijk was. Wissels op de toekomst nemen in de zin van wat extra " sterkte " toevoegen, loopt gewoonlijk uit op het tegengestelde van wat men bedoelde. De toegevoegde producten dreigen een eigen leven te gaan leiden en in hun " sterkte " het origineel te beschadigen. Bovendien meenden wij met het gebruikte mengsel een stabiel product, een zo mat mogelijk opdrogend product en, in de mate waarin dat mogelijk is, reversibel product gekozen te hebben.

Diepe gaten werden gestopt met een kalkmortel ( 3 delen zand op 1 deel kalk ) die minstens even poreus is, even flexibel en even zacht als de drager van mergel.

Laten wij nog even de veronderstelde, doch reële, bezoeker van in het begin aan het woord: " Komt er een beschermende laag over, zodat het niet meer kan aftakelen? "

Helaas ...

In de eerste plaats menen wij dat zolang een schildering, zonder de minste problemen, op mechanische wijze kan worden gereinigd de mechanische weerstand van de picturale laag voldoende is om elke bescherming te kunnen ontberen.

In de tweede plaats dient opgemerkt dat een bescherm laag wel de schadelijke werking van het licht zou kunnen tegengaan, maar dat dit in het onderhavige geval absoluut overbodig is. De gebruikte pigmenten zijn zeer stabiel en als er al een filter aan te pas zou moeten komen dan eerder op de vensters en de lampen dan op de schilderingen zelf. Bovendien verandert iedere bescherm laag het optische aspect van de schildering, iets wat slechts zelden wenselijk is (doch dikwijls wordt verlangd!).

Tenslotte, en dat is misschien het meest belangrijke, zou een bescherm laag de waterdamp uitwisseling tussen wand en ruimte belemmeren waardoor ze een belangrijke factor van degradatie zou worden.

Inderdaad: voorkomen is beter dan genezen. Mogen wij daaraan toevoegen: onderhouden is beter dan restaureren?

De waarde van de schilderingen, ook al zijn ze sterk beschadigd, en de plaats waar ze zich bevinden, moeten dat mogelijk maken.

Walter Schudel