

Břetislav Malý

Aplikovaná technologie 1

- Výběr a úprava podkladů

Verze 16. 11. 2014

Text je informační pomůckou pro studium

Obsah

Výběr a úprava podkladů	3
Volné podklady.....	3
Lněné plátno.....	3
Napínání plátna na rám	4
Napínání plátna na desku.....	5
Bavlněné plátno.....	5
Juta	5
Míchaná plátna.....	6
Již připravená plátna:	6
Papír.....	6
Pevné podklady	9
Kartón a lepenka	9
Desky a pevné podklady.....	9
Výběr a úprava kovových podkladů	12
Příprava stěny pro malbu	13
Secco.....	14
Fresko	14
Dostupnost materiálů na trhu:.....	15

Výběr a úprava podkladů

Pro malbu se využívají plátna, desky, zdi, plechové pláty a vždy je důležitý soulad mezi umělcovým záměrem, rozhodnutím, zda bude dílo v interiéru nebo v exteriéru a zvolenými materiály.

Volné podklady

Lněné plátno

Lněná plátna jsou mezi plátny nejrozšířenější. Mají totiž potřebnou tuhost a na rozdíl od bavlněného plátna se nevytahují. To oceníme, když zatlačíme na plátno štetcem. Lněné plátno se vrátí nazpět, ale bavlněné se může vyvšit. To je zcela zásadní pro výběr úpravy podkladu, tedy šepsování. Pokud bychom křehké typy šepsů použili na bavlněné plátno, tak již při malbě by nám mohl, zmíněný šeps popraskat.

Lněné plátno se vyrábí v celé škále gramáží. Je dobré vědět, jakým způsobem tvoříme nebo co na obraze bude, protože hrubost plátna s sebou nese možnosti, jak ho našepsovat a tedy i kolik barvy na obraze může zhruba být. Pokud budeme dělat jemnou malbu na hrubé plátno, tak se nám to bude dařit špatně, ale nic zvláštního se nestane. Pokud však na jemné, třeba i žehlené plátno zvolíte vysoce pastózní malbu, tak se vám vahou barvy může plátno, zvláště u větších formátů deformovat.

Samotná příprava není složitá. Plátno rozložíme a natáhneme na připravený rám nebo podložku. Pokud je plátno silnějšího charakteru a obraz bude větší, tak doporučuji plátno nejdříve vyprat v horké vodě a následně vyžehlit. Předejde se tím přílišnému sražení a bude odolnější i vůči klimatickým změnám. Klimatické změny jsou lněných pláten největší slabinou. Len je z tkaniv jedna z nejtuzší a na změny vlhka reaguje výrazně. U malých formátů je to zanedbatelné, ale u větších okolo dvou metrů může být rodíl i pět centimetrů, což má za následek deformaci obrazu, i když ne trvalou. Plátno se po návratu do původního prostředí opět vrátí.

„Deformace plátna nezpůsobují změny teploty, ale vlhka. Běžná vlhkost v bytech je od 40 do 65 % vlhka. V galeriích a stálých expozicích se pohybuje okolo 55 %. Pokud vlhkost bude vyšší, tak se obraz povolí, pokud ale bude menší, tak se plátno smrští a obrazy se pokrouť. Stává se to běžně na místech, kde jsou instalované klimatizace, jako například banky a kancelářské komplexy. Obraz můžete povolit předem, nebo zesílit rám.“

Samotné natahování, nebo napínání plátna na podložku či rám je již aktem, u kterého musíme vědět, čím budete plátno následně izolovat.

Napínání plátna na rám

Natažení plátna je možné několika způsoby. Plátno můžeme napínat ze středu každé strany rámu postupně dokola, tak až sponkami nebo sedlářskými hřebíčky přichytíme tkaninu rovnoměrně.

Plátno můžeme napnout i tak, že se nejdříve napnou delší strany a následně se dorovná stranami kratšími.

Pro rovnoměrné pnutí je důležité, aby vlákna plátna byla v ose s rámem, aby byl rám pravoúhlý a aby sponky nebo hřebíčky byly rozmístěné pravidelně. U běžně klížených pláten stačí sponky v rozmístění zhruba po patnácti centimetrech.

<http://www.youtube.com/watch?v=tBQMXZuGxxE>

U natahování na rám je potřeba počítat s rezervou. Plátno se klížením výrazně srazí. Čím je plátno větší, tím větší bude i půvès pouze nataženého plátna. Pokud hodláme k následnému šepsování přistoupit klasickou formou, tedy pomocí klížení, tak je tato rezerva a nezbytná! Dopnout obraz kolíčky se dá vždycky lépe, že ho povolovat!

Takto natažené plátno pak můžeme naklížit, neželatinovat nebo upravit disperzí. To už podle toho, jakou variantu šepsu zvolíme. Lněné plátno je však materiál, kde se dá využít i brilantních šepsů, jakými jsou klihořídový emulzní šeps a tenký klihokřídový šeps. Umožňuje to právě tvrdost plátna, která zajistí dostatečnou pevnost i pro již zmíněné šepsy, ve kterých je obsažena křída a jsou nejvhodnějším podkladem pro olejomalbu, nebo popřípadě akvarel.

Blind rám

Jedná se o rám, na který se napíná plátno a drží stavbu obrazu. Jeho základním stavebním znakem je zkosená hrana lišty, přes kterou se přehýbá plátno. Její zkosení z vnější strany směrem do středu obrazu je z důvodu, aby se plátno dotýkalo co nejmenší plochou a při malbě se nám neprotlačila druhá hrana lišty do obrazu.

Spojení v rozích je na dvě pera, což zabraňuje zlomení obrazu při klížení, kdy dochází k velkým pnutím. Pokud je rám větší, tak se pro jeho stavbu používají i příčky, nebo napínací lanka.

Napínání plátna na desku

Tento způsob můžeme využít v případě, kdy chceme využít struktury plátna na tvrdém pevném podkladu. Opět se jedná o jednu z nejstarších technik. Plátno na desku nalepíme kličem nebo disperzí podle typu šepsu, kterým ho následně přetřeme. Musíme si uvědomit, že šeps nanesený na desku nebude ve skutečnosti na ní, ale na plátně na ní nalepeném. Plátno by tedy mělo být důkladně vyprané v teplé vodě a nemělo být příliš silné a ani husté. Šeps je totiž potřeba protlačit plátnem aby se dostal až k dřevěné desce a vrstvy se důkladně propojili. Pokud by bylo plátno příliš husté, tak by podkladový nátěr ulpíval na pouze povrchu.

„Tímto způsobem se dá výrazně ušetřit za materiál“

Bavlněné plátno

Samotné natažení a napínání plátna je podobné, jako u lnu, ale nemusíme jí žehlit a předepírat a u natahování nemusíme nechávat takovou rezervu. Plátno nereaguje na vlhko s takovou razancí.

Nevýhodou bavlněného plátna je jeho měkčnost. Nedají se na něho použít kličokřídové, emulzní a ani jiné tvrdší šepsy, protože při neopatrnosti a promáčknutí plátna praskají. Pro bavlněné plátno je třeba vybrat šeps, který bude stejně pružný, tedy akrylátový, nebo olejový.

Juta

Juta je tkanina s rozhodně nejdelšími vlákny a mohlo by se zdát, že je tedy vhodná. Je však příliš „dřevitá“ a hrubá. Pokud jí použijeme, tak musíme počítat s chlupacením a s vyšší spotřebou barev, kvůli poréznímu povrchu. Při napínání jí můžeme natáhnout stejně, jako bavlněné plátno.

Velmi dobře jí však využijeme při tvorbě strukturálních obrazů. Díky své porézности a tvrdosti dokáže udržet i velké množství materiálu.

Míchaná plátna

Jsou taková, kde se při tkaní míchá více druhů vláken. Jsou výrazně levnější, ale při napínání mohou působit problémy, kvůli nerovnoměrnému pnutí. Opět je však můžeme připravovat podobně jako lněné plátno, s ohledem na poměr směsi.

Již připravená plátna:

Tím jsou myšlena plátna, která jsou již předšepovaná, nebo předklížená. Na trhu je těchto produktů velké množství, a to od úplně až téměř pogumovaných podkladů tak po klasicky šepovaná plátna. Jejich společným znakem je tloušťka těchto průmyslově připravených pláten. Jsou z pravidla výrazně tenčí, a tudíž nepodléhají klimatickým změnám. Kvůli své jemnosti se ale pro razantnější malíře příliš nehodí.

Před napínáním takových pláten je můžeme před natažením navlhčit a plátno se po napnutí dopne podobě, jako papír. Natahování na rám můžeme provádět s větší razancí, protože tím, že jsou tenčí než obvyklá plátna, tak nebudou tolik pnout a podléhat klimatickým rozdílům.

Papír

„Papír je zplstěná směs rostlinných vláken s přísadou klíždídel a plnivých látek. Hlavní součástí rostlinných látek je celulóza, která se v buněčném pletivu rostlin vyskytuje v nestejném stupni čistoty. Protože čistá celulóza za normálních podmínek nepodléhá ani chemickým, ani optickým změnám, jsou nejtrvalejší ta rostlinná vlákna, která obsahují celulózu v nejčistším stavu. Patří k nim např. vlákna bavlněná. Dalším činitelem, na němž závisí jakost papíru, je délka vlákna. Buněčná vlákna bavlněná a lněná, dlouhá 2 až 4 cm, se zplstňují na pevnější papír než buněčná vlákna dřevitá, která jsou dlouhá jen 0,3 až 0,7 cm. Rostlinná vlákna, z nichž se vyrábí papír, lze podle hodnoty rozdělit asi takto: 1. vlákna lněná a bavlněná, která jsou nejvhodnější, 2. dřevní buničina, zbavená ligninu a buněčného obsahu chemickým čištěním, 3. nedoloužená dřevní buničina, jen částečně zbavená látek jiného složení, z níž se vyrábí pevný balicí papír a lepenky, 4. dřevní obrus, surová juta, sláma, surové konopí, esparto a jiné látky, z nichž se vyrábí nejméně kvalitní papír, levné lepenky a papír novinový.

Ruční papír. Vzácnou stálostí vynikají papíry renesanční, které se podnes zachovaly v dobrém stavu. Základní surovinou pro jejich výrobu byly lněné a bavlněné hadry, které

se třídily, čistily a rozřezávaly v hadrořezech. Po rozmělnění se změkčovaly v kádích hnitím, aby povolila soudržnost jejich vláken. Hadrová hmota se pak drtila ve stoupách na kaši, nabírala se na síta a z nich se sklápěla na plst. Plst se spolu s papírovinou narovnávala do sloupců, z nichž se odlišovala voda. Surový papír se potom sušil, klížil namáčením do klišové vody a opět sušil. Konečně se jeho povrch leštil, buď ručně - železným hladítkem, nebo později mechanicky - železnou palicí na vodní pohon. Papír se bělil sluncem, vzduchem a vodou. Někdy byly na sítěch, na která se papírovina nabírala, upevněny drátěné obrazce, na nichž se papírovina usazovala v tenčí vrstvě. Vznikal tzv. filigrán, průhledka nebo vodní značka, proti světlu jasně viditelná. Celý proces ruční výroby trval dva až tři měsíce.

Strojový papír. Technický pokrok dvacátého století od základu změnil tento starý způsob výroby. Moderní papírny nezpracovávají už hadry, nýbrž dřevo jehličnatých stromů, které se drtí a pak vaří pod tlakem 3 až 6 atmosfér s louhem sodným nebo kyselým siřičitanem vápenatým, a nakonec bělí chlorovým vápnem. Potom se propírá vodou a rozmělní na vlákna - celulózu, k níž se přidává kliš, pryskyřice a plnivé látky (kaolin, mastek, magnézie), jimiž se upraví struktura papíru a jeho povrch pro tisk. Přitom se zvětší i jeho měrná hmotnost.

Některé firmy vyrábějí dodnes papíry velmi hodnotné, schopné soutěžit s nejlepšími druhy renesančními. Nejznámější značky jsou Whitman (Anglie), Fabriano (Itálie), van Gelder (Nizozemí) Zanders a Schoellershammer (Německo). Ruční výroba se udržela jen na několika málo místech, u nás ve Velkých Losinách.

Nedostatky papíru. Papír pro umělecké účely má být ze lněných nebo bavlněných vláken, ani bělicí prostředky, ani sirnatý sodný, kterým se při výrobě deaktivují zbytky bělicích látek. Dále nemá obsahovat látky snadno podléhající oxidaci, např. rezináty, tj. pryskyřičná mýdla, jichž se někdy používá místo klišu, protože papír po nich žloutne a časem se rozpadá. Také mikroskopické částičky železa nebo bronzu, které mohou vniknout do papíru ze součástí strojů, působí na některé barvy tak, že se ve styku s nimi mění, např. žluté kadmium černá. Oxidaci podporuje světlo a vlhko. Kresby, rytiny a akvarely nemají být proto vystaveny trvalému účinku světla, zejména ne slunečního.

Papír je poněkud hygroskopický a podobně jako dřevo a plátno zvětšuje nebo zmenšuje svou plochu působením vlhkosti vzduchu. Přesto však na něm barvy téměř vůbec nepraskají a na starých obrazech, malovaných na papíře, se jen zřídka setkáváme s krakelami. Je příliš tenký a příliš choulostivý na mechanické poškození, a nemůže zůstat trvale napnutý na rámu jako plátno. Proto malby na papíře musíme podkládat pevnou, nebortící se podložkou, nejlépe překližkou; upevní se na ni jen v horních rozích. Chemik

Wilhelm Ostwald doporučil nalepovat malbu na papíře celou plochou přímo na překližku, podle Laurieho se má taková, malba nalepovat na umělou desku. Oba tyto způsoby jsou však sporné, protože roztažnost papíru je jiná než roztažnost doporučovaných materiálů; následkem tohoto rozdílu se papír po určité době uvolní a objeví se na něm výdutě. Takovouto poruchu lze pak těžko upravit. Ani lepenky nepoužívejme k podlepování; nepravidelně se bortí a vydouvá. Nezávadné je podlepení jedním nebo dvěma listy téhož druhu papíru nebo speciálního hedvábného papíru japonského. Nejlepších výsledků se však v tomto směru dosáhlo použitím tenkého plátna velmi jemné struktury. Poddajnost tenkého plátna způsobuje, že se od něho papír neodděluje, třebaže jsou oba materiály rozdílné. Z 18. století se zachovaly v dobrém stavu rytiny a obrazy na papíře podlepeném plátnem.

Papír lepíme na plátno škrobovým mazem, k němuž přidáváme malé procento klišu. Protože však dokonalého spojení lze dosáhnout jedině v lisu, dáváme větší formáty knihaři nebo rentoalerovi, který má nejen nezbytné dílenské zařízení, nýbrž i náležitě zkušenosti. Tuto práci je třeba provést přesně a zručně.¹

Papír je svou povahou nejideálnějším podkladem pro práci s vodou ředitelnou barvou, nebo pro práci jinými jemnými technikami, jako kresba a v takovém případě ho nemusíme nijak upravovat. Můžeme však upravit jeho savost, nebo pokud pro práci na papíře zvolíme olejové barvy, tak ho před jejími účinky musíme chránit nějakou izolační vrstvou. Nejsnadněji a i trochu primitivně můžeme k této izolaci přistoupit pomocí potěru z česneku, nebo papír můžeme dodatečně přiklížit či potřít disperzí. Otázkou však zůstává, jestli nutné jako podložku vybírat papír pokud chceme pracovat olejem?

¹ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě*. 1976. vyd. Praha, 1976

Pevné podklady

Pevné podklady a to zejména dřevěné desky patří mezi ty historicky nejstarší a jejich převážně dobrý stav, který do dnešní doby přečkal i několik tisíc let svědčí o kvalitách vhodných k malbě. Svoji výjimečnost si uchovali i do dnešní doby, a to i přes to, že je v renesanci vystřídala malba na plátno.

Největší výhodou pevných podkladů je jejich stálost a pevnost. Umožňují tedy využití technik jako je enkaustika, pastózní temperová malba a využití nejtvrdějších šepsů.

Pevné podklady však s sebou nesou, kromě svých kvalit i úskalí. Stejně, jako jiné reverzibilní materiály reagují na atmosférickou vlhkost a tudíž se rozpínají a smršťují. Tento jev, zvláště u dřeva je spojen i možným pokřivením, způsobené pnutím s čímž může být spojené i praskání. U materiálů které se využívají v tenčí podobě, jako je lepenka, různé sololity, nebo plech mohou změny počasí způsobit například pokroucení. Těmto jevům způsobených vlastnostmi materiálů je potřeba předcházet a věnovat jim velkou pozornost, aby zbytečně nedocházelo k rozdílům mezi indexy pružnosti malby a podkladu. To samozřejmě platí obecně.

Kartón a lepenka

V obou případech se jedná o papírový podklad, který je již natolik silný, že se hodí i pro pastózní malbu tempery nebo pro olejomalbu. Rozdíl těchto dvou podkladů spočívá ve stavbě. Lepenka je jak název napovídá více slepených papírů dohromady. Nevýhodou takového podkladu je to, že vlivem vody může bobtnat a rozlepovat se. Je však daleko pružnější než karton, který je zjednodušeně řečeno silný papír. Pro olejomalbu nebo akryl je můžeme jednoduše izolovat potřením disperzí nebo přímým použitím akrylátového šepsu. „Jedná se o výborný podklad pro skicování barvami.

Desky a pevné podklady

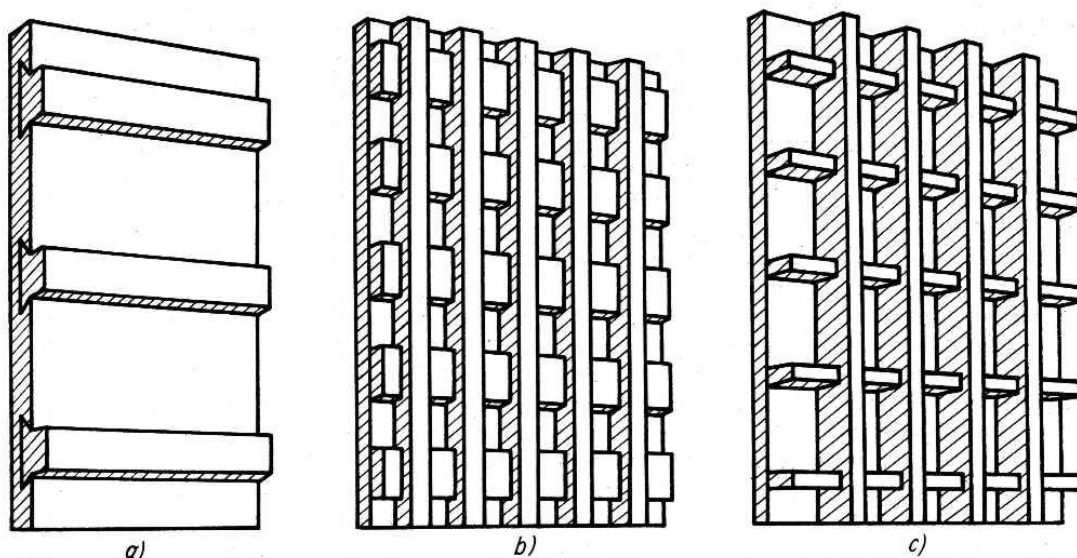
„Průmyslová výroba dodává k nejrůznějším účelům desky slepené pod velkým tlakem v hydraulických lisech z většího, obvykle lichého počtu dých. Tyto dýhy jsou uspořádány tak, aby léta jedné dýhy směřovala kolmo k létům dýhy druhé. Vzniká tím křížová vazba, rušící roztažnost jednotlivých vrstev desky. Překližka proto téměř vůbec nereaguje na změny atmosférické vlhkosti.“² Pokud však necháme překližky dlouhodobě ve vlhku, tak se sice nezkroutí, jako například sololit, ale mohli by se rozlepit. Proto je výhodnější používat

² SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě*. 1976. vyd. Praha, 1976

voděodolné překližky, protože budou vyrobeny z kvalitnějšího dřeva a nerozpustného lepidla.

Příprava desek je závislá v první řadě na zajištění plochy desky tak, aby se nekroutila a nepraskala. Pokud zvolíme nějaký prefabrikovaný produkt, jako voděodolnou překližku, sololit, osb, MDF... tak je vhodné, je při větších formátech podbýt roštem.

Prkna nebo fošny je se nepodbíjejí. Proti skroucení je nejlépe zajistíme, tak jak to známe z ikon, kdy je v zadní části desky vyřezaná spára v pravém úhlu k letům dřeva a do ní je vložena lišta. Důležitým faktorem je níže uvedený výběr dřeva.



Obr. 7. Zabezpečení dřevěné desky.

a - deska vyztužená svlaky; b - pohyblivý rošt (parketáž) plochý; c - pohyblivý rošt vysoký.

„Jestliže tyto nepřetržité pohyby desky trvají delší dobu, mohou způsobit porušení obrazu. Podkladový nátěr, jehož koeficient pružnosti a roztažnosti je jiný než u dřeva, nejprve praská, pak se od povrchu desky uvolňuje a nakonec po částech odpadá. Jestliže se povrch desky zvětšuje, podklad puká a krakeluje; jestliže se naopak smršťuje, je podklad na zmenšené ploše vytlačován. V našem vnitrozemském podnebí atmosférická vlhkost značně kolísá. 60%ní vlhkost, jež se považuje za normální, v suchých letních i zimních obdobích silně klesá. Za velmi tuhých mrazů, kdy se vlhkost ze vzduchu ztrácí a místnosti jsou mimoto vysušovány vytápěním, klesá obsah vlhkosti v buněčném pletivu dřeva (který za vlhkého podzimního období dosahuje 15 až 17 %) až na pouhých 7 až 10 %, což ovšem působí zhoubně na veškeré dřevěné předměty.

Obrazům neškodí pouhé vlhko nebo sucho, jak se mnohdy předpokládá, ale časté střídání obojího. Gotické tabulové obrazy, které ve vlhkých kostelních prostorách přečkaly staletí,

propadly by po přenesení do suchých, vytápěných místností rychlé zkáze, kdyby nebyly včas restaurovány. Dřevěné desky nereagují na změny atmosférické vlhkosti okamžitě, jako např. kovové desky reagují na změny tepelné, ale teprve po delší době, takže jen delší období sucha nebo vlhka může vyvolat praskání nebo uvolnění malby. Tyto účinky se ukazují poněkud opožděně a mohou se někdy projevit až tehdy, kdy již pominuly příčiny, které je vyvolaly.

Je tedy zřejmé, že deskové obrazy by se měly na rubu konzervovat nátěry vzdorujícími vlhkosti, např. voskem, a též vrstva laku na povrchu obrazu by měla tento požadavek splňovat. Kromě toho je důležitá i volba takového druhu dřeva, které nejméně mění svůj objem a nemá sklon k borcení. Těmto požadavkům na změny nejlépe vyhovuje dřevo mahagonové a dubové; oba tyto druhy nejsou zároveň náchylné k borcení a vyhovují proto nejlépe jako podložky pro malbu. Nizozemské obrazy 15. až 17. století, malované na dubových, nepřiliš silných deskách, se zachovaly v dobrém stavu. Měkká dřeva listnatých stromů - lípy, topolu, olše, jedlého kaštanu a jiných - podléhají působení změn atmosférické vlhkosti v míře daleko větší, jejich objemové kolísání je mnohem silnější a nebezpečí, že popraskají a malba odpadne, je tedy rovněž větší. Dřevo jehličnatých stromů, modřinu a borovice, obsahuje pryskyřici, a proto reaguje na vlhko méně než dřeva stromů listnatých.

Staré, dobře proschlé dřevo nepodléhá změnám atmosférické vlhkosti tak snadno jako dřevo čerstvé, které obsahuje až 50 % vody. Důkladné proschnutí čerstvého dřeva trvá několik let. Syrové dřevo lze však vysušit v několika dnech horkým vzduchem a párou, je však potom méněcenné. Staří holandští mistři malovali na vyluhovaných dubových deskách ze starých lodí a kádí, proto se jejich obrazy vyznačují tak velkou stálostí. Jsou však i jiné možnosti, jak "pracování" dřeva omezit. Od nejstarších dob je známo, že bobtnavost dřeva lze odstranit jeho vyvařením ve vodě. Tohoto způsobu lze použít ovšem jen u malých formátů. Dokonale by mohlo být dřevo impregnováno tekutými předkondenzáty syntetických pryskyřic.

Borcení deskových obrazů. Další závada dřevěných tabulí - borcení - je způsobena nestejným napětím mezi oběma stranami tabule.

1. Záleží na způsobu rozřezání kmene. Nejméně - jak jsme již uvedli - se bortí desky řezané radiálně, kdežto desky řezané tangenciálně jsou k borcení náchylnější, a to tím více, čím dále od střední osy kmene byly vyříznuty. Skutečnost, že různými řezy dostaneme dřevo různé jakosti, vyplývá z povahy růstu kmene. Buňky jarního přírůstku jsou větší a jejich stěny slabší než u buněk přírůstku letního, který dává dřevo celkově

hustší a těžší. Borcení desek vyříznutých tangenciálně je způsobeno tím, že na protilehlých stranách jsou buňky odlišného druhu, které tvoří nestejně hustou tkáň.

2. Opatříme-li dřevěnou desku určitým nátěrem jen po jedné straně, jak bývá zvykem při nanášení podkladového nátěru, můžeme najisto očekávat, že se zbortí. Klih vyvolává na povrchu desky silné pnutí, a je-li jí natřena pouze jedna strana, deska se velmi brzy zbortí. Avšak i nátěr olejové barvy, která pnutí na povrchu desky nezpůsobuje, přivodí nepřímo zborcení, poněvadž atmosférická vlhkost účinkuje na nezakrytou plochu desky intenzivněji. Můžeme tomu však velmi snadno čelit tím, že jakékoli nátěry naneseeme ve stejně silné vrstvě po obou stranách desky. Podobně může dojít ke zborcení, jestliže deskový obraz příliš těsně přiléhá na stěnu, na niž je zavěšen. Vzduch pak totiž nemůže proudit stejnoměrně po obou stranách; mnohdy postačí pouhé zasklení, a deskový obraz se zbortí.³

Pokud jsou desky zajištěné proti pokroucení je potřeba je ještě izolovat od malby. Dřevo neizolujeme před destruktivními účinky barev na podklad, ale abychom podklad zkvalitnili. U dřeva je zcela vhodné používat reverzibilní materiály a materiály, které nám umožní využít výhod tvrdosti těchto podkladů. Můžeme zde použít stejné úpravy, jako u lněného plátna. Výhodou desky je však to, že tyto povrchy můžeme vrstvit a přebušovat až do maxima, což u plátna není možné, protože příliš tlustému šepsu hrozí popraskání.

Deskový podklad umožňuje šeps navrstvit a vybrousit až k lesku nebo využívat technik jako enkaustika nebo tempera v pastózním provedení, která pohyby plátna taktéž trpí.

Výběr a úprava kovových podkladů

Nejčastějším kovovým podkladem pro tvorbu obrazů je plech a jeho různé podoby nebo různé litinové komponenty. Tvorba obrazů na plech má dlouhou historii, která je v minulosti promítnuta do malby především na měděné pláty. Specifikum malby na kov není izolace podkladu od nátěru, ale nátěru od účinků podkladu. Rozhodně se tím nemyslí nějaký speciální šeps, protože plechy do interiérů se povrchově upravují pouze smirkem. Pro takovou malbu je zcela nezbytné, aby plech, který použijete, výrazně nekorodoval. Docházelo by totiž k tomu, že atmosférická vlhkost, nebo zbytky vody z barvy uzavřené v nátěru by měly za následek korozi, která by barvu odprýskala.

Pokud budeme provádět malbu na plech určený k interiérovým obrazům, tak plech stačí zdrsnit a můžeme malovat přímo na něj. Pro malbu na kov se nám nejlépe budou hodit

³ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě*. 1976. vyd. Praha, 1976

materiály, jako je měď a hliník. Pro takový podklad jsou vhodné barvy, které nepotřebují porézní povrch. Můžeme použít barvy syntetické nebo olejové.

Celkově jiný situace nastává, pokud se jedná o podklad, který se bude nacházet venku a bude podléhat velkým teplotním výkyvům. „Nesmíme zapomenout, že kov je materiál, který má velkou teplotní roztažnost. Kovové komponenty, a nemusí to být jen okapy, se povrchově upravovat musí. Dělá se to základovými barvami. Tedy jakou si syntetickou obdobou šepsu. Je to z toho důvodu, že takový nátěr nám zde působí, jako dilatace, kdy roztažnost kovu je jiná než barvy a většinou má i antikoroziční účinky, takže pod nátěrem kov nerezaví.

Pokud si však zvolíme za podklad kov, tak ve všech případech platí, že bychom se měli vyvarovat vysoce korozním materiálům a před nátěry, důkladně obrousit a odmastit, nebo opískovat.

Při povrchové úpravě plechů se můžeme setkat s technikami, jakými jsou například smalt, komaxit a nebo s povrchovými úpravami, jako chrom, eloxování...

Příprava stěny pro malbu

Stěna je pro malbu samozřejmě vhodným podkladem. To jestli půjde o malbu do interiéru nebo exteriéru je v tomto případě jasné již předem. Je však potřeba vědět, že jiné úpravy se hodí ven pro sgrafito, secco, fresko... a jiné do vnitřních prostor, kterými se budeme zabývat mi. Práce na stěně jde ruku v ruce se zedníkem, tedy pokud chceme pracovat více sofistikovaně.

Je nezbytně důležité si uvědomit, že stěna je podklad, který dýchá, propouští vodu dovnitř i ven a je to podklad, který je složený z velkého množství materiálů, které se nesmí popírat a měli by jít ruku v ruce architekturou a koncepcí domu!

Existuje totiž rozdíl mezi „starými a novými“ domy. Ten rozdíl spočívá v tom, že u „starých domů je většina materiálů reverzibilních a tedy i nátěry by měli být reverzibilní. Je to z toho důvodu, že stěny zde nemají pouze nosnou funkci, ale fungují i jako kůže, kdy jimi prochází velké množství vlhkosti a vzduch. Pokud bychom je tedy uzavřeli nějakým nátěrem, tak může dojít k plesnivění a následné destrukci omítky a malby.

„Samozřejmě, je tu i varianta, kdy máme starý dům, s velkými okny, nebo odvětrávacími stěnami, nebo pomalujeme nepropustnou barvou pouze malé množství stěn a k plesnivění nedojde.“

Nové domy, tyto jednoduché principy nahrazují technikou. Dům tedy může být dokonale těsný a to co vydýcháme, nebo se vypaří z kuchyně, tak bude odsáto nějakým cirkulačním zařízením.

Tyto dva principy jsou protichůdné a je důležité na to myslet při výběru místa pro malbu.

Secco

Co se týká samotné úpravy podkladu, tak by měl být správně nepenetrovaný. Tedy natřený penetračním přípravkem, který nám omítku sjednotí. Může být popřípadě i podetřený nějakou bílou barvou. Už při těchto krocích myslíte na již zmíněnou reverzibilitu. Pokud bychom to zjednodušili, tak akrylát je vhodný pro novější stěny a hlínky a temperové barvy na stěny, která jsou staré.

Fresko

Fresko je technika malby přímo do omítky. Pokud jsem se zmínil, že malba na stěnu by měla jít ruku v ruce se zedníkem, tak zde se bez kvalitního řemeslníka neobejdete. Mistr zedník vám nanese kvalitní štuk na plochu, kterou po dobu jeho vysychání zvládnete namalovat. Pak se teprve nanese další část, protože je důležité, aby se řídká barva vsákla do mokré omítky a obarvila jí. Stane se to, že malba zkamení spolu s omítkou. Barvy používané pro tuto techniku jsou vždy reverzibilní a je nutné vybírat pigmenty, které odolávají vlivům vápna obsaženého v omítkce.

Dostupnost materiálů na trhu:

<http://www.trigi.cz/>

<http://ramy-kremen.sluzby.cz/>

<http://www.kittfort.cz/>

<http://www.natura.cz/page/cz/uvod.php>

<http://www.denbraven.cz/prehled-vsech-produktu-9.html#>