Прво уверење које Хегел анализира је то да лепа уметност је по својој намени усмерена то да **изазива осећања** која су нам **пријатна**. У том погледу проучавање лепе уметности претворило се у проучавање осећања, па се поставило питање која осећања уметност треба да изазива: како осећања страха и сажаљења могу да буду пријатна? Међутим, оно што се осећа остаје увијено у форми најапстрактније појединачне субјективности, па су разлике међу осећањима такође апстрактне, и не представљају разлике саме ствари. (не условљава садржину) Осећање као такво, јесте једна потпуно празна форма субјективне афекције. Проучавање осећања које уметност изазива или треба да их изазива застаје у потпуно нечем неодређеном и представља такво посматрање у коме се апстрахује управо од праве садржине. Рефлексија о осећању се задовољава посматрањем субјективне афекције.

По другом гледишту лепа уметност је по својој намени усмерена на неко нарочито осећање, наиме **осећање лепог**, а они који су заступали ово гледиште покушавали су да за њега пронађу једно одређено чуло. Напослетку се поставио захтев по коме је за то чуло потребно образовање, а **образовано чуло лепоте** названо је **укусом** који треба да задржи начин непосредног осећања. Радило се само на томе да се осећање као чуло лепога тако снабде рефлексијом, да би се после тога лепо могло наћи непосредно, па ма где и ма како оно постојало.

 Ипак је дубина ствари остала укусу неприступачна, јер таква једна дубина захтева не само чуло и апстрактне рефлексије, већ савршени ум и темељан дух, док је укус био упућен само на спољашњу површину око које се осећања прикупљају и на којој апстрактни принципи могу да прибављају себи важност. Због тога тзв. добар укус страхује од свих дубљих утисака; он тада осећа генија, те уступајући пред његовом силом, он није више сигуран и не уме више да се снађе.

По следећем уверењу наместо човека од укуса или критичара који има укуса долази **познавалац уметности**. Позитивно познавање уметности, уколико се односи на темељно познавање свега онога што је на једном уметничком делу индивидуално, представља нужни услов за познавање уметности. Да је ради одређеног темељног схватања и познавања једног уметничког дела, па чак да је ради уживања у њему, неопходно узимање у обзир свих услова (време и место настанка, индивидуалност уметника, техничка израђеност уметности итд) којима се познавалац у првом реду бави, то се мора признати.

Ипак, ова ученост не сме да се сматра јединим и највишим односом који дух заузима према уметничком делу и према уметности уопште. Јер познаваоци, и то је онда њихова слаба страна, могу да се задрже на познавању чисто спољашњих одлика, на познавању технике, историје итд. а да за праву природу уметничког дела немају много разумевања или чак да о њој ништа не знају.

Одлуку уметничког дела (да оно као уметнички објекат стоји у суштинској вези са човеком као чулним бићем) посматраћемоу суштинском односу према уметности и то: I. **прво с обзиром на уметничко дело као објекат**, а друго, с обзиром на субјективност самог уметника , на његов геније, таленат .

Уметничко дело излаже се 1. **ради чулног схватања**. Али, уметничко дело не постоји само ради чулног схватања, као што је то случај са чулним предметом, већ је његов положај такав да као чулно оно у исто време постоји суштински ради духа; дух, наиме, треба да буде њиме афициран и да у њему нађе неко задовољство. Из ове одредбе уметничког дела, одмах се јасно види да оно ни на који начин не може да буде неки производ природе.

Најгори, за дух најмање погодан начин јесте **a.** **чисто чулно схватање**. Ово схватање састоји се, у простом гледању, слушању. Дух не остаје код чистог схватања спољашњих ствари чулом вида или чилом слуха; он их напротив ствара ради своје унутрашњости, коју нешто гони да се у форми чулности чак и сама реализује у стварима, према којима се понаша пожудно. (човек се овде не обраћа према стварима као мислено биће, већ под утицајем појединачних нагона). Пожуда није у стању да допусти да објекти постоје слободно и независно. Али, према уметничком делу човек не стоји у таквом пожудном односу, он пушта да оно као предмет постоји слободно и за себе. Иако уметничко дело има чулну егзистенцију, њему нису потребни неко чулно конкретно одређено биће, штавише уколико треба да задовољи само духовне интересе и да од себе одстрани сваку пожуду, оно чак и не сме да остане на томе тлу. Зато је разумљиво да човек обузет пожудом више цени оне ствари које су у стању да му служе, него уметничка дела која су у том погледу неупотребљива.

Други начин на који спољашње ствари могу постојати за дух јесте њихов **b.** **теоријски однос према интелигенцији**. Оно је усмерено на то да се ствари упознају у њиховој општости, да се пронађе њихова унутрашња суштина и њихов унутрашњи закон, те да се схвате сходно љиховом појму.

Умна интелигенција не припада појединачном субјекту као таквом већ припада појединцу уколико је он у исто време општи субјекат. Када се човек понаша према стварима сходно овој својој општости, тада је његов општи ум тај који тежи да у природи нађе сама себе, и да на тај начин успостави унутрашњу суштину ствари. Теоријски интерес који се задовољава у раду науке уметност не гаји у његовој научној форми.

Уметнички интерес свој предмет пушта да слободно постоји за себе; од теоријског посматрања научне интелигенције уметничко посматрање разликује се тако што се у њему гаји интерес за предмет у његовој појединачнмој егзистенцији и не ради се о томе да се он преобрази у његову општу мисао и његов општи појам.

Из тога излази да **чулни елеменат** безусловно мора да постоји у уметничком делу, али у њему он сме да се појави **c.** **само као површина и као привид**. Чулни елеменат је уздигнут на степен чистог привида, те уметничко дело стоји на средини између непосредне чулности и идеалне мисли. Оно још није чиста мисао, али упркос својој чулности оно није више просто материјално биће као што су камење, биље и органски живот, већ чулни елеменат у њему је и сам нешто идеално, али као идеално, различито од идеалног у мисли, он у исто време још постоји споља као ствар.

Привид чулног елемента јавља духу у погледу своје спољашњости као облик ствари као њихов изглед или као њихово звучање. Због тога чулни елеменат у уметности стоји у вези само са такозваним теоријским чулима, тј. са чулом вида и са чулом слуха. Чула мириса, укуса и додира имају посла само са материјалним елементом као таквим, и са његовим непосредно чулним квалитетима. Из тих разлога ова чула не могу да имају посла са предметима у уметности који треба да се одрже у својој реалној независности. Оно што је за та чула пријатно није лепо у смислу уметности. Чулни ликови и тонови јављају се у уметности не само због себе самих и због свог непосредног облика, већ то чине са циљем да у томе облику прибаве задовољење вишим духовним интересима, пошто они имају моћ да од свих дубина свести изазову у духу неки призвук и одјек. Чулни елеменат у уметности јесте одуховљен, јер духовно у њој појављује се у облику чулног елемента.

**2**. Један уметнички производ постоји само уколико је прошао кроз дух и поникао из духовне стваралачке делатности. Долазимо до питања: **како у уметнику као стваралачкој субјективности дејствује чулност која је за уметност неопходна**. Духовна делатност (као начин стварања) није са једне стране само механички рад, или као што је формална делатност која се изводи према сталним правилима која се могу научити, нити она, са друге стране, представљају неку научну продуктивност у којој се прелази са чулности на апстрактне представе и мисли или, која се испољава у елементу чистог мишљења, већ у уметничком стварању духовна и чулна страна морају бити у сагласности.

Ова делатност има вредност само у свом нераздвојном јединству. То право стварање сачињава делатност уметничке фантазије. Она је умност која постоји као дух само уколико делањем постане свесна, али која тек у чулној форми представља себи оно што у себи носи. Дакле, та делатност има духовну садржину, али коју она уобличава чулно зато што је у стању да постане ње свесна само у чулној форми. Таква једна уобразиља више се заснива на сећању доживљених стања и направљених искустава него на свом властитом стваралаштву.

 Међутим, уметничка стваралачка фантазија је фантазија једног великог духа и једне велике душевности која се састоји у схватању и стварању представа и ликова, и то представа и ликова о најдубљим и најопштијим људским интересима у сликовитом, потпуном одређеном чулном приказу. Из тога непосредно излази да се фантазија, заснива свакако на природном дару, уопште на **таленту**, јер је за њено стварање потребна чулност. Фантазија, има један начин стварања који у исто време личи на инстинкт, јер суштинска сликовитост и чулност уметничког дела морају да постоје у уметнику субјективно у облику природног дара и природног нагона, те као несвесно делање морају да припадају такође човековој природној страни. Додуше, пошто је уметничко стварање по својој природи тако духовно, самосвесно, то се читав таленат и сва генијалност не могу састојати искључиво у природној способности, већ духовност мора само уопште да садржи у себи моменат природног стварања и уобличавања. Да би се прекорачила она тачка у којој уметност управо тек почиње потребан је урођени виши уметнички таленат.

Као природна обдареност такав таленат се најављује најчешће већ у раној младости, и испољава се у немиру који дотичног нагони да живо и хитро уобличава у једном одређеном чулном материјалу.

Најзад у уметности је такође садржина узета у извесном степену из чулног елемента, из природе, или у сваком случају, када је садржина такође духовне природе она се ипак узима само тако да духовно, као што су људски односи приказује у облику спољашњих реалних појава.