

# Praxis creativa como conocimiento emergente: configuraciones complejas del diseño

Christian Chávez López<sup>(\*)</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

---

**Resumen:** En el diseño contemporáneo persiste una escisión histórica entre investigación y producción creativa, derivada del predominio de enfoques positivistas y tecnocráticos que han favorecido los modelos lineales orientados a la eficiencia de soluciones. Este trabajo problematiza dicha dicotomía y reconoce la praxis creativa como forma de conocimiento emergente. Se aborda un análisis teórico-conceptual, sustentado en la teoría de la complejidad (Morin, 1990; Capra, 1998; Maldonado, 1999; Mitchell, 2009), que ha permitido robustecer el corpus teórico al integrar nociones como emergencia, no linealidad, autoorganización e interdependencia para comprender el proceso de diseño como un sistema complejo adaptativo (Chávez, 2021). El estudio destaca que el diseño opera mediante dinámicas relacionales e impredecibles, que se articulan con dimensiones cognitivas, sociales y afectivo-emocionales. Particularmente, se exploran los momentos recurrentes de silencio, pausa, escucha activa e introspección, que amplían la capacidad emocional, de observación y reflexión, al posibilitar la emergencia de patrones, tensiones y otras formas de conocimiento. Se subraya que el diseño se concibe como un proceso complejo, sistémico, relacional, afectivo y situado (Chávez, 2024; Irwin, 2015; Irwin y Kossoff, 2024), cuya emergencia se produce en el diálogo entre experiencias, sensibilidades, materialidades, contextos y actores. Esta visión converge con el Diseño para la Transición al asumir el diseño como mediador cultural del cambio sistémico (Di Bella, 2025; Frascara, 2002; Fagerberg *et al.*, 2012; Beckett, 2020), al abrir camino a marcos epistemológicos capaces de convivir con la complejidad inherente al hacer creativo.

**Palabras clave:** Praxis creativa - Conocimiento emergente - Configuraciones - Diseño - Complejidad - Proceso de diseño - Proceso creativo - Epistemología

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 148-149]

<sup>(\*)</sup> Ver CV de Christian Chávez López en página 149

---

## Introducción

En las últimas décadas, el diseño ha experimentado transformaciones epistemológicas y metodológicas, marcadas particularmente por la hegemonía de lógicas tecnocráticas y neoliberales que han favorecido la instrumentalización de sus procesos. Este escenario ha profundizado la separación entre teoría y práctica, investigación y producción, reflexión y acción, reduciendo la creatividad a una instancia funcional de ideación orientada a la resolución inmediata de problemas. De manera paralela, la mercantilización del potencial creativo, ha privilegiado la estetización superficial de objetos y estandarización de resultados, desplazando la reflexión crítica y ética sobre el impacto del diseño en los múltiples sistemas que interactúa (sociales, culturales, ecológicos, económicos, políticos y tecnológicos).

El presente texto aborda la praxis creativa en el diseño como un proceso generador de conocimiento emergente, en el que *pensar, hacer, actuar y sentir* se configuran de manera inseparable desde un enfoque de complejidad. Desde esta perspectiva, el diseño no se limita a la producción de objetos o soluciones, sino que se concibe como un entramado dinámico y complejo de relaciones, decisiones, afectaciones y sentidos que se construyen en el transcurso del proceso creativo. En este tejido de relaciones, el conocimiento surge de la interacción entre sujetos, materiales, contextos y sistemas, dando lugar a disposiciones no lineales o irreductibles a modelos instrumentales.

Este estudio plantea, en primer lugar, una reflexión crítica sobre el concepto de creatividad y de la noción de praxis creativa desde una perspectiva filosofía aristotélica, articulando dichos planteamientos con los aportes la teoría de la complejidad; en segundo lugar, se exploran las cualidades del proceso creativo y proceso de diseño para establecer un marco interpretativo que los conciba como sistemas complejos, cuyo comportamiento se manifiesta de forma emergente; y en tercer lugar, se discuten las implicaciones epistemológicas de concebir la praxis creativa como un espacio legítimo de producción de conocimiento. La relevancia de esta investigación radica en su potencial para contribuir a la comprensión ampliada del diseño como práctica reflexiva, sistémica, ética y generadora de conocimiento con el fin de trascender los límites disciplinarios que imperan los enfoques tradicionales y dar apertura a metodologías adaptativas mediante una lógica compleja, contextual y situada.

En este sentido, han cobrado importancia los planteamientos que orientan la discusión sobre la naturaleza cambiante del diseño hacia la construcción de marcos críticos capaces de develar cómo la praxis creativa opera como un sistema complejo, especialmente en contextos marcados por incertidumbre, ambigüedad, caos y espontaneidad. Estas perspectivas, en contraposición a las visiones instrumentalistas, pugnan por posicionar al diseño como un campo abierto, dinámico y transdisciplinario donde se producen configuraciones complejas de conocimiento y no solamente como una disciplina subordinada a la resolución funcional de problemas bajo la hegemonía técnico-racionalista del sistema capitalista.

## Creatividad y praxis creativa: síntesis teórica

Para iniciar este análisis, se retoma la creatividad como un eje persistente de reflexión en la filosofía y en diversos campos del saber, abordada desde múltiples perspectivas que van desde la capacidad humana para producir lo nuevo hasta el acto de transformar el mundo de manera útil y significativa. Históricamente, la creatividad ha sido comprendida como una facultad inherente al ser humano, vinculada tanto a sus capacidades cognitivas como a su dimensión ética, cultural y social (Guilford, 1950; Sternberg, 1999). No obstante, la mayoría de las concepciones se han centrado en el resultado final del acto creativo (una idea, producto o solución), o bien, han intentado evaluar su nivel de dificultad, valor estético o impacto de los productos resultantes, recurriendo a criterios cuantitativos y cualitativos pero con algunas limitaciones al establecer juicios subjetivos (Chamorro-Premuzic, 2007: 296).

En la investigación en diseño, esta desvinculación ha conducido a la reproducción de modelos instrumentales enfocados en la resolución de problemas, donde la creatividad se reduce a un recurso estético para generar soluciones novedosas. En particular, esta orientación ha propiciado una comprensión dicotómica de la creatividad, que, en el debate epistemológico, ha reforzado la separación entre práctica creativa y el conocimiento teórico; esto es, entre el pensar del hacer, la teoría de la práctica y la reflexión de la acción.

Frente a esta visión, los paradigmas contemporáneos, especialmente en el campo de la psicología, han adoptado enfoques sistémicos para reconocer la creatividad como un proceso dinámico, relacional y multifacético, centrándose en la interacción de múltiples dimensiones como: memoria, atención, motivación, experiencia y entorno sociocultural (Getzels y Csikszentmihalyi, 1976; Torrance, 1990; Gardner, 1993; Boden, 1994; Sternberg y Lubart, 1999; Hennessey y Amabile, 2010).

En este marco, la noción de praxis adquiere un papel fundamental (Ver Figura 1). El concepto se remonta a la filosofía aristotélica (Aristóteles, 384-322 a.C.), particularmente a la *Ética a Nicómaco*, donde distingue tres formas clave de actividad humana: *theoria* (contemplación), *poiesis* (producción) y *praxis* (acción). Esta tríada establece el significado y la estructura del hacer humano y la filosofía de las cosas humanas. Esto apunta una diferenciación funcional entre modos de acción y una distinción epistemológica, moral y ética. Mientras la *poiesis* se orienta a la producción de un objeto externo guiado por la *techné*, la *praxis* encuentra su sentido en la acción misma y se vincula de manera directa con la deliberación ética y la vida social. En otras palabras, la praxis se define como acción dotada de valor intrínseco, cuya *aquendidad* expresa la cualidad ética de la acción misma, al tiempo que se alimenta la experiencia vivida como fuente de aprendizaje y sentido.



**Figura 1.** La noción aristotélica de praxis (Fuente propia).

La praxis creativa, a diferencia de otras formas de intervención en el mundo, posee un valor intrínseco, ya que no persigue un fin externo *per se*, sino que se gesta y encuentra su sentido en su propio ejercicio reflexivo que lo constituye. Su propósito (*telos*) es inmanente al proceso mismo. Esta característica la convierte en un espacio idóneo para la generación de conocimiento experiencial, situado y reflexivo. En términos de la distinción aristotélica, esta comprensión praxiológica establece una relación dialéctica que se encuentra mediada por el *logos*, concebido no únicamente como principio instrumental de la razón para comprender, interpretar y ordenar el mundo, sino como facultad deliberativa (*phronesis*) que orienta la acción hacia el bien común, debido a que se nutre de la experiencia (*empeiria*), la práctica y de la observación y, al mismo tiempo, va transformando al sujeto que actúa en virtud del contexto en el que se inscribe.

De acuerdo con Torres (2020), la experiencia cumple una función determinante en el desarrollo individual, pero se nutre de la interacción social, lo cual estructura una forma de ver y significar el mundo que no solo depende de sus características autorreflexivas, sino que también son producto del vínculo consciente y emocional con los otros, estableciendo variadas formas de relación entre agentes, objetos y situaciones (p. 225). La praxis creativa, entendida como proceso reflexivo, permite conceptualizar al actor o sujeto como agente transformador, en tanto articula tres dimensiones interdependientes: la social, mediante la intersubjetividad y el lenguaje; la cognitiva, a través de los procesos anticipatorios y representacionales; y la emocional-afectiva, que interviene en la percepción, valoración y jerarquización de acciones, experiencias y acontecimientos para interpretar las consecuencias o tomar decisiones sobre qué aspectos requieren una deliberación deseable y situada. “Las emociones y afectos son los que orientan en gran medida las elecciones que se toman en la vida cotidiana, tanto en el plano cognitivo como en el social” (Torres, 2020: 227).

La praxis creativa en el diseño puede comprenderse como una matriz relacional en la que convergen e interactúan cuatro dimensiones fundamentales para explicarla como una forma de conocimiento emergente (Ver Figura 2). La naturaleza de la praxis se define por la habilidad y capacidad de crear y transformar, lo que sitúa a la acción creativa como un proceso cognitivo y ontológico, que establece una conexión directa con dos aspectos cruciales: la finalidad, que se manifiesta en el objeto resultante (ya sea material o inmaterial), entendido como una condensación provisional de saberes, decisiones y experiencias; y en la finalidad de la acción u orientación que se desarrolla como un proceso situado dentro de un contexto específico. Este entramado de relaciones se enmarcan en una temporalidad definida que deriva otras transformaciones que se producen entre intenciones, procesos y resultados.



**Figura 2.** Praxis creativa en el diseño como matriz relacional (Fuente propia).

### La praxis creativa del diseño desde una perspectiva compleja

En las últimas décadas, la evolución del pensamiento del diseño se ha alineado con la teoría de los sistemas complejos, cuestionando los enfoques tradicionales que lo definen como un proceso lineal, controlable y predecible. Esto ha dado paso a una comprensión más matizada y profunda que reconoce la complejidad, incertidumbre y tensiones inherentes a la práctica creativa. Mitchell (2009), señala que “los sistemas complejos consiste en una variedad de elementos que interactúan entre sí de múltiples maneras” (p. 13).

Esta definición describe acertadamente la dinámica inscrita en el proceso de diseño como sistema generador de emergencia, al comprender que sus propiedades del acoplamiento estructural producidas por las interacciones entre agentes, materiales, contextos y sistemas, generando comportamientos impredecibles. Como afirma Capra (1998), “cuanto más estudiamos los problemas de nuestro tiempo, más nos damos cuenta de que no pueden entenderse de forma aislada. Son problemas sistémicos, lo que significa que están interconectados y son interdependientes” (p. 43).

Dicho de otro modo, la praxis creativa se configura así como un proceso complejo en el que convergen *poiesis* (producción material), reflexión crítica y acción situada, dando lugar a configuraciones de sentido que no anteceden al proceso, sino que se producen en él mediante el acoplamiento dinámico con entornos heterogéneos y plurales. Esta comprensión dialoga con los planteamientos de las teorías de complejidad, que reconocen el conocimiento como un fenómeno emergente, relacional, multidimensional y no reducible a la suma de sus partes (Morin, 2008; Najmanovich, 2001). Esta interconexión e interdependencia constitutivas en el proceso de diseño desestabilizan las aproximaciones reduccionistas y demandan en su lugar rutas alternas para proponer marcos conceptuales que contemplen la multidimensionalidad, recursividad y emergencia como propiedades inherentes al hacer creativo.

Desde este horizonte epistemológico del diseño, la praxis creativa disuelve la división entre teoría y práctica, al concebir el hacer creativo como *topos epistémico* donde el conocimiento no preexiste solamente con fines aplicativos, sino que emerge en el devenir del proceso creador, configurándose como un sistema autopoietico que genera sus propias condiciones y posibilidades (Maturana y Varela, 1980) y como un sistema simpoietico (Dempster, 2000; Haraway, 2016; Bernava, 2023) que se coproduce relacionalmente con otras alteridades materiales, tecnológicas, biológicas, ecológicas y socioculturales.

Desde esta perspectiva, el diseño puede comprenderse como un comportamiento emergente, donde el proceso creativo y el proceso de diseño no se oponen, sino que se constituyen a sí mismos. Mientras el proceso creativo se caracteriza por su apertura, exploración, divergencia y tolerancia a la ambigüedad, el proceso de diseño podría decirse que canaliza dichas configuraciones autoorganizadas y no lineales, capaces de navegar entre ciclos sistémicos de iteración, experimentación, retroalimentación y evaluación. Estas ideas coinciden con los argumentos de Cross (2001), cuando afirma que “existen formas de conocimiento propias de la conciencia y la capacidad de un diseñador, independientes de los distintos ámbitos profesionales de la práctica del diseño” (p. 49).

Para Najmanovich (2001), la complejidad, implica una transformación epistemológica que abarque las relaciones, contextos y pluralidad de perspectivas, en particular las procedentes de tradiciones latinoamericanas que suele ser marginadas en el discurso científico global. De ahí que se propone comprender la praxis creativa como proceso de conocimiento emergente, relacional y dinámico. Esta concepción se refuerza al entender el proceso de diseño como un sistema complejo adaptativo (Chávez, 2021; 2024) en el que se manifiestan estructuras, patrones y propiedades emergentes a través de procesos de autoorganización o autopoiesis.

De tal modo que, la praxis creativa se configura como un campo relacional atravesado por dicotomías y derivas que articulan, de manera no lineal, las dimensiones metodológica, ontológica y epistemológica del conocimiento (Ver Figura 3). En primer lugar, la praxis se sitúa en un plano ontológico que articula modos de ser y de existir, vinculando el saber-hacer (poiesis), el sentir-pensar (praxis) y el pensar-actuar (logos). A través de las metodologías –entendidas como el conjunto de métodos y técnicas– la *poiesis* activa la producción de conocimientos y habilidades que se encarnan en una *saber-hacer* situado; donde la praxis no se reduce a la acción instrumental, sino que se afirma ontológicamente como un modo de *ser y existir*, donde el sentir-pensar expresa la inseparabilidad entre experiencia, afectividad y reflexión. El *logos* introduce la dimensión epistemológica al interrogar *el qué y el cómo* del conocimiento, atendiendo a sus límites, criterios de validez e intencionalidad, lo que deriva en un *pensar-actuar* consciente y reflexivo de su propia práctica y de la acción social.



**Figura 3.** Dicotomías y derivas de la praxis creativa (Fuente propia).

En consecuencia, el diseño se configura como una práctica reflexiva, de autodescubrimiento, autoconsciencia y generación de conocimiento, inherente a la complejidad de la experiencia y la acción compartida. La praxis sigue dinámicas dialógicas e interdependientes que operan una serie de condiciones en constante tensión: lo *estático y dinámico*, lo *cognitivo y afectivo*, lo *subjetivo y objetivo*, lo *intangibles y tangible*, lo *físico y mental*, lo *per-*

*ceptual y conceptual, la certeza e incertidumbre, lo complicado y complexus, el orden-caos.* Finalmente, las derivas epistemológicas en las configuraciones complejas del diseño (Ver Figura 4) que se desprenden de esta lectura plantean interrogantes fundamentales –por qué, para qué, cómo y con qué consecuencias diseñar– lo que desplaza el énfasis en la resolución instrumental de problemas hacia una reflexión crítica sobre la naturaleza, finalidad, orientación y temporalidad de las acciones, expandiendo los horizontes de la práctica.



**Figura 4.** Derivas epistemológicas en las configuraciones complejas del diseño (Fuente propia).

## Derivas metodológicas desde la praxis creativa: complejidad vs. complicación

Los retos actuales en el campo del diseño exigen enfoques que abarque la complejidad y la emergencia en lugar de intentar reducirla o simplificarla. En este contexto, resulta crucial una distinción entre problemas complejos y problemas perversos, términos que con frecuencia se utilizan en el discurso de la creatividad e innovación. Los problemas complejos y los problemas perversos representan categorías de naturaleza y condiciones temporales distintas y, por tanto, requieren aproximaciones específicas en la práctica del diseño. Esta distinción es indispensable para comprender cómo se configura y manifiesta el conocimiento emergente en la práctica creativa en la contemporaneidad.

Desde el marco de las ciencias de la complejidad y los enfoques sistémicos, han marcado la diferencia entre lo que se denomina problema perverso (*wicked problem*) y problema

complejo, que permite evidenciar que no son categorías equivalentes ni intercambiables, aunque en el discurso del pensamiento de diseño (*Design Thinking*) y la innovación son cuestiones que suelen confundirse o interpretarse como sinónimos. Esta diferencia no se trata de un asunto de traducción o terminología, sino de carácter epistemológico y metodológico, que ha tenido implicaciones directas en la manera en que se concibe la praxis creativa, en los modelos de diseño y la producción de conocimiento.

El concepto de *problema perverso* fue formulado originalmente por Rittel y Webber (1973) para describir problemas sociales y de planificación caracterizados por su formulación ambigua, la ausencia de soluciones definitivas, la imposibilidad de establecer criterios objetivos de corrección y la dependencia de valores y marcos normativos. Los problemas perversos no admiten una solución verdadera o falsa, sino respuestas mejores o peores según contextos y perspectivas. En este sentido, su dificultad radica en la imposibilidad de clausura: cada intento de solución reconfigura el propio problema.

Desde una postura sistémica, los problemas perversos suelen abordarse mediante procesos iterativos de diseño y toma de decisiones. No obstante, su tratamiento permanece, en muchos casos, anclado a una lógica de previsibilidad y negociación para la resolución de problemas a través del uso de métodos sistemáticos, incluso cuando se reconoce su carácter abierto. Es decir, el problema perverso continúa siendo entendido como algo que debe ser gestionado, contenido o mitigado, aunque no pueda resolverse de manera definitiva.

Por su parte, el problema complejo, tal como lo entienden las ciencias de la complejidad, no se define únicamente por la cantidad de elementos, dificultad o escala, sino por la naturaleza e interdependencia de las relaciones que lo conforman. Un problema complejo emerge de sistemas abiertos, no lineales, dinámicos y adaptativos, en los que interactúan múltiples agentes, niveles y temporalidades (Morin, 2008; Holland, 2014). Para García (2006), en estos sistemas, el comportamiento del conjunto, solo puede explicarse por la capacidad de interdefinibilidad, interacción y condicionamiento mutuo que lo constituye; y, por lo tanto, el conocimiento no preexiste al proceso de interacción, sino que emerge en él. En otras palabras, a diferencia del problema perverso, el problema complejo no se plantea prioritariamente como algo que deba resolverse, sino como un fenómeno que debe ser indagado, percibido y comprendido en su devenir. Tal como se sugiere en la *Figura 5* que acompañan este apartado, el desplazamiento desde problemas complejos hacia problemas perversos supone derivas metodológicas en el proceso de diseño: de la exploración sensible y cognitivo-afectiva, hacia la acción iterativa orientada a la intervención social. Esta transición no es lineal ni jerárquico, sino recursivo y dialógica. Desde esta mirada, la praxis creativa ocupa un lugar central como mediación entre complejidad y acción, ya que no se limita a generar soluciones, sino que actúa como un dispositivo epistémico emergente para dialogar con la incertidumbre. En el encuentro con problemas complejos, la praxis creativa habilita modos de exploración y observación introspectiva que no buscan reducir la complejidad, sino habitarla, reconocer patrones y producir sentido, aunque de manera evolutiva.



**Figura 5.** Derivas metodológicas de los problemas perversos y problemas complejos (Fuente propia).

En este sentido, mientras los problemas perversos demandan estrategias de diseño orientadas a la iteración, la toma de decisiones y la mejora incremental, los problemas complejos requieren derivas metodológicas abiertas, adaptativas, sensibles y reflexivas, donde el conocimiento se construye a través de la experiencia, la experimentación y la afectación mutua entre agentes, contextos y sistemas. Estas derivas contemplan momentos recurrentes de silencio, pausa, escucha activa e introspección que amplían la capacidad emocional, de observación y reflexión, posibilitando la emergencia de patrones, tensiones y configuraciones de conocimiento que de otro modo permanecerían invisibilizadas. La creatividad, aquí, no opera como recurso instrumental, sino como una forma de cognición compleja, encarnada y situada, que se nutre tanto de la acción como del repliegue contemplativo.

“La complejidad no puede reducirse a un único paradigma, ni sistema de creencias, ni concebirse como una visión estática del mundo. Aunque resulta imposible representarla o describirla de forma total, sí es posible construir una comprensión global de su entramado dinámico y autopoietico[...] es una cartografía sistémica, paradójica y vital, pues se basa en la conciencia humana de que cualquier interpretación del mundo es una configuración situada, generada desde nuestra condición de seres vivos, sin que ello implique alcanzar una representación absoluta de la realidad” (Najmanovich, 2005: 27-36).

Asumir esta distinción implica un desplazamiento epistemológico y metodológico relevante para la investigación en diseño. No todos los problemas que se presentan como “difíciles” o “ambiguos” son complejos en sentido estricto, ni todos los problemas complejos deben ser abordados como problemas a resolver. Desde la teoría de la complejidad, el desafío no consiste en eliminar la incertidumbre, sino en desarrollar capacidades para pensar, sentir y actuar dentro de sistemas en permanente transformación.

Así, la praxis creativa se gesta como un espacio donde el conocimiento emergente se vuelve posible: un espacio intermedio entre la exploración abierta de lo complejo y la acción con intención frente a lo perverso e imposible de resolver. La teoría de la complejidad proporciona un marco de aproximación para entender estas dinámicas, destacando conceptos como la emergencia, la no linealidad, la sensibilidad a las condiciones iniciales y la

auto-organización. En resumen, estos principios se reflejan en la manera en que las ideas y conceptos se organizan y transforman durante el proceso creativo y el proceso de diseño que configuran en sí, la praxis creativa.

## Apuntes finales sobre las configuraciones complejas del diseño

El análisis desarrollado permite identificar algunas reflexiones y resultados conceptuales que clarifican la relación entre praxis creativa, conocimiento emergente y tipos de problema en el campo del diseño. De manera general, la praxis creativa como conocimiento emergente plantea un espacio de articulación entre una visión compleja y la acción situada del diseño. En este esquema, el conocimiento no se presenta como un resultado estable ni acumulativo, sino como un fenómeno vivo y dinámico, que emerge de la interacción entre dimensiones cognitivas y afectivas, subjetivas y objetivas, tangibles e intangibles.

El primer resultado conceptual de este planteamiento es la comprensión de la praxis creativa como una forma de conocimiento emergente, inseparable de los contextos materiales, afectivos y relacionales en los que se produce. Los planteamientos analizados permiten describir el proceso creativo no como una secuencia ordenada de etapas, sino como una configuración dinámica en la que pensamiento, acción y sensibilidad se entrelazan. Esta lectura dialoga con las propuestas de complejidad –planteada por autores como Maldonado (2009), Najmanovich (2001; 2005), Haraway (2016)– que constituye un territorio conceptual fértil para construir conocimiento emergente, al propiciar espacios de reflexión y acción desde una mirada sensible, crítica, afectiva y divergente frente a la fragmentación del saber y el predominio de modelos hegemónicos en las disciplinas creativas. Por ello, la complejidad se configura como un paradigma idóneo para la investigación-producción en el campo del diseño, dada su naturaleza multifacética, cambiante y relacional. Dichos autores conciben el conocimiento como una práctica sensible, relacional y encarnada, que se configura en la interacción, subjetividad y no en la aplicación de modelos previos.

Desde el punto de vista de esta autora, se enfatiza que la praxis creativa no debe entenderse únicamente como un medio para producir soluciones innovadoras, sino como un dispositivo epistemológico capaz de generar conocimiento, ya que nos invita a integrar metodologías abiertas, experimentales y reflexivas, que no buscan reducir la complejidad, sino habitarla y hacerla inteligible dentro de un marco de acción específico. En el caso de los problemas perversos, esta misma praxis se reconfigura hacia procesos iterativos de diseño, donde la creatividad se enfoca hacia acciones posibles y responsables.

Dicho de otro modo, la praxis creativa se revela como un proceso dinámico en el que *conocer, hacer, sentir, pensar y actuar* se implican mutuamente en la construcción situada del sentido y significado del conocimiento. Dicho conocimiento no se reduce al objeto resultante, sino que se configura en la finalidad de la acción, derivada de las interacciones entre agentes, experiencias y temporalidades, que, a su vez, resignifican el proceso creativo en función de problemáticas, condiciones o situaciones concretas.

Un segundo resultado conceptual es la comprensión del proceso de diseño como sistema complejo, donde intervienen múltiples agentes humanos y no humanos. Esta compren-

sión se articula con los planteamientos Haraway (2016) sobre los saberes situados y la simpoiesis, en tanto el diseño no se produce de manera autónoma ni controlada, sino en co-producción con agentes, entornos, materiales, tecnologías y relaciones de poder que lo atraviesan. El diseño se configura así como una práctica de “hacer-con”, más que como una operación de dominio o control. Por ello, la toma de decisiones y consecuencias del proceso creativo y del diseño no pueden anticiparse completamente desde la planificación inicial. Los comportamientos emergen de la interacción entre los elementos del sistema, generando dinámicas inesperadas, aprendizajes y transformaciones.

Uno de los principales aportes conceptuales de este estudio consiste en reconocer que la diferencia entre problema complejo y problema perverso implica formas distintas de conocimiento, temporalidades diferenciadas y modos específicos de acción creativa. Este resultado conceptual refuerza la idea de que, frente a los problemas complejos, la praxis creativa no opera desde la lógica de la resolución, sino desde un umbral de exploración y apertura a otras formas de sentir, pensar, conocer y hacer diseño. En particular, se evidencia que la distinción entre problema complejo y problema perverso no es solo de carácter semántico, sino que configura derivas epistemológicas y metodológicas para la producción de conocimiento en el campo del diseño.

El problema complejo se configura como un campo de relaciones abiertas, caracterizado por la no linealidad, la incertidumbre y la imposibilidad de anticipar resultados finales. Este hallazgo dialoga con los postulados de la teoría de sistemas complejos, que entienden el conocimiento como un proceso emergente e irreducible a la suma de sus partes (Morin, 2008; Holland, 2014). En contraste, los problemas perversos, aunque abiertos y ambiguos, se inscriben en una lógica de acción orientada a la toma de decisiones, negociación e innovación incremental (Rittel y Webber, 1973). Esto permite afirmar que no todo problema complicado, difícil o ambiguo constituye un problema complejo en un sentido estricto. Mientras que el problema perverso mantiene una orientación hacia la acción correctiva –aun cuando no exista una solución definitiva–, el problema complejo exige una suspensión parcial de la lógica resolutoria para permitir procesos de indagación profunda, sensibilidad perceptual y apertura epistemológica. En este punto, la praxis creativa se revela como un mediador clave entre ambos tipos de problema.

Finalmente, estos resultados contribuyen a ampliar la comprensión del diseño como una práctica compleja de producción de conocimiento, en la que teoría y práctica dialogan entre sí y se co-constituyen. Desde esta perspectiva, la creatividad deja de ser un recurso instrumental y se afirma como una forma de conocimiento ético y reflexivo, fundamental para enfrentar los problemas de la hipermodernidad que desbordan los marcos disciplinarios tradicionales y demandan procesos de transición epistémica. En la medida en que el diseño se comprende como una práctica relacional en correspondencia mutua con el entorno y abierta a la interdependencia ecológica y sociocultural, las fronteras entre aproximaciones disciplinarias se difuminan, dando lugar a nuevas configuraciones del conocer, sentir, pensar y actuar. Este desplazamiento teórico y práctico implica una transformación ontológica que reposiciona al diseño como campo de conocimiento complejo, relacionalmente constituido y comprometido con la posibilidad para imaginar, construir y habitar mundos de otras maneras, un espacio donde el saber emerge no de la aplicación de certezas, sino del cultivo de la sensibilidad, la deliberación y el cuidado ante la incertidumbre que nos abraza.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1985). *Ética a Nicómaco* (J. Pallí Bonet, Trad.). Gredos. (Obra original publicada ca. 384-322 a.C.)
- Beckett, S. (2020). Knowledge Conditioned by the Void: On Complexity and the Design Problem. *Design Issues*, 36(2), 6-17. [https://doi.org/10.1162/desi\\_a\\_00586](https://doi.org/10.1162/desi_a_00586).
- Bernava, M. (2023). Sympoiesis and design: Towards relational ontologies in creative practice. *Design Issues*, 39(2), 45-58.
- Boden, M. A. (1994). *What is creativity?* In M. A. Boden (Ed.), *Dimensions of creativity* (pp. 75-117). The MIT Press.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama.
- Chávez López, C. (2021). Diseño y sistemas complejos: un enfoque multidimensional en el proceso de diseño. *RChD: Creación Y Pensamiento*, 6(10). <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2021.60895>
- Chávez López, C. (2024). El diseño como sistema complejo. Apuntes para una morfología dinámica en el proceso de diseño. *Diseño(s) otro(s). Prácticas y periferias*. Editorial Utadeo. <https://doi.org/10.21789/9789587253481>
- Cross, N. (2001). Designerly ways of knowing: Design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.
- Dempster, B. (2000). Sympoietic and autopoietic systems: A new distinction for self-organizing systems. *Proceedings of the World Congress of the Systems Sciences and ISSS* (pp. 1-18).
- Di Bella, D. V. (2025). Visiones del Diseño VIII: El diseño como mediador cultural del cambio sistémico (Prólogo, Cuaderno 264). *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi264.12324>
- Fagerberg, J., Landström, H., & Martin, B. R. (2012). *Exploring the emerging knowledge base of 'the knowledge society'*. *Research Policy*, 41(7), 1121-1131. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2012.03.007>
- Frascara, J. (2002). *People-centered design: complexities and uncertainties*. In *Design and the Social Sciences: Making connections*. Taylor & Francis.
- García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Getzels, J. W., & Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. John Wiley & Sons.
- Guilford, J.H. (1967). *The Nature of Human Intelligence*. McGraw-Hill.
- Hennessey, B. A., & Amabile, T. M. (2010). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 61, 569-598. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.093008.100416>
- Holland, J. H. (2014). *Complexity: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Irwin, T., Tonkinwise, C., & Kossoff, G. (2020). Transition Design: The importance of everyday life and lifestyles as a leverage point for sustainability transitions. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (105). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi105.4189>.
- Maldonado, C. (1999). *Visiones sobre la complejidad*, Ediciones El Bosque.
- Mitchell, M. (2009). *Complexity: A guided tour*. Oxford University Press.
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

- Morin, E. (2008). *La cabeza bien puesta: Repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Nueva Visión.
- Najmanovich, D. (2001). Pensar la subjetividad: Complejidad, vínculos y emergencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 6(14), 106-111. Universidad del Zulia. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27901409>
- Najmanovich, D. (2005). Estética del pensamiento complejo. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 1(2), 19-42. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62810202>
- Rittel, H. W., & Webber, M. M. (1973). Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sciences*, 4(2), 155-169.
- Sternberg, R. J. (1999). *Handbook of creativity*. Cambridge University Press.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 3-15). Cambridge University Press.
- Torrance, E. P. (1990). *The Torrance tests of creative thinking norms: Technical manual figural (streamlined) forms A & B*. Scholastic Testing Service.
- Torres Castro, H. S. (2020). Tres dimensiones del proceso reflexivo: modelo psicológico. *Revista Electrónica De Psicología Iztacala*, 23(1). <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/75388>

---

**Abstract:** In contemporary design, a historical division persists between research and creative production, derived from the predominance of positivist and technocratic approaches that have favoured linear models oriented towards solution efficiency. This paper problematises such a dichotomy and recognises creative praxis as a form of emergent knowledge. A theoretical-conceptual analysis is undertaken, grounded in complexity theory (Morin, 1990; Capra, 1998; Maldonado, 1999; Mitchell, 2009), which has enabled the strengthening of the theoretical corpus through the integration of notions such as emergence, non-linearity, self-organisation and interdependence, in order to understand the design process as a complex adaptive system (Chávez, 2021).

The study highlights that design operates through relational and unpredictable dynamics, articulated with cognitive, social and affective-emotional dimensions. In particular, recurrent moments of silence, pause, active listening and introspection are explored, as they expand emotional, observational and reflective capacities by enabling the emergence of patterns, tensions and other forms of knowledge.

It is emphasised that design is conceived as a complex, systemic, relational, affective and situated process (Chávez, 2024; Irwin, 2015; Irwin & Kossoff, 2024), whose emergence takes place through the dialogue between experiences, sensibilities, materialities, contexts and actors. This perspective converges with Transition Design by understanding design as a cultural mediator of systemic change (Di Bella, 2025; Frascara, 2002; Fagerberg et al., 2012; Beckett, 2020), thereby opening pathways towards epistemological frameworks capable of coexisting with the inherent complexity of creative practice.

**Keywords:** Creative praxis - Emergent knowledge - Configurations - Design - Complexity - Design process - Creative process - Epistemology

Resumo: No design contemporâneo, persiste uma cisão histórica entre pesquisa e produção criativa, derivada do predomínio de abordagens positivistas e tecnocráticas que favoreceram modelos lineares orientados à eficiência das soluções. Este trabalho problematiza tal dicotomia e reconhece a práxis criativa como forma de conhecimento emergente. Realiza-se uma análise teórico-conceitual, fundamentada na teoria da complexidade (Morin, 1990; Capra, 1998; Maldonado, 1999; Mitchell, 2009), que permitiu robustecer o corpus teórico por meio da integração de noções como emergência, não linearidade, auto-organização e interdependência, a fim de compreender o processo de design como um sistema complexo adaptativo (Chávez, 2021).

O estudo destaca que o design opera por meio de dinâmicas relacionais e imprevisíveis, articuladas a dimensões cognitivas, sociais e afetivo-emocionais. Particularmente, exploram-se os momentos recorrentes de silêncio, pausa, escuta ativa e introspecção, que ampliam as capacidades emocionais, de observação e reflexão, ao possibilitar a emergência de padrões, tensões e outras formas de conhecimento.

Ressalta-se que o design é concebido como um processo complexo, sistêmico, relacional, afetivo e situado (Chávez, 2024; Irwin, 2015; Irwin & Kossoff, 2024), cuja emergência ocorre no diálogo entre experiências, sensibilidades, materialidades, contextos e atores. Essa visão converge com o Design para a Transição ao assumir o design como mediador cultural da mudança sistêmica (Di Bella, 2025; Frascara, 2002; Fagerberg et al., 2012; Beckett, 2020), abrindo caminho para marcos epistemológicos capazes de conviver com a complexidade inerente ao fazer criativo.

**Palavras-chave:** Práxis criativa - Conhecimento emergente - Configurações - Design - Complexidade - Processo de design - Processo criativo - Epistemologia

---

(\*) **Christian Chávez López**, es Doctora en Artes y Diseño y Maestra en Artes Visuales (UNAM, México). Posdoctora en Multimodalidad Educativa y en Tecnologías Disruptivas. Profesora Asociada de Tiempo Completo en el Posgrado en Artes y Diseño (UNAM, México). Investigadora invitada adscrita en el Centro de Ciencias de la Complejidad (UNAM) y Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SECIHTI). Coordina el Diplomado Diseño e Innovación para la Sustentabilidad y el Grupo de Investigación Diseño, Arte y Complejidad. Sus líneas abarcan investigación en diseño, artes, cultura, educación, sustentabilidad, género, complejidad, epistemología y metodologías emergentes. cchavez@ctac.fad.unam.mx