

Lucho Castro: Arte Político & Social Political & Social Art Por/By José Ortiz

LHoxa
InternationART

Estado profundo del arte hoy
N. 132 Mayo/May 2026





**Lucho Castro:
Arte Político & Social
Political & Social Art
Por/By José Ortiz**

Revista L´Hoxa. N. 132
Mayo 2026

Editores:
Rolando Castellón / Costa
Rica-Nicaragua
Peter Foley / Estados
Unidos
Melissa Panages / Esta-
dos Unidos
LFQ / Costa Rica

Diseño Gráfico LFQ

L´Hoxa N.132
May 2025

Editors:
Rolando Castellón / Costa
Rica-Nicaragua
Peter Foley / United
States
Melissa Panages / United
States
LFQ / Costa Rica

Graphic Design LFQ

Follow us on the web
archive: lhoxa.art
All rights reserved

Lucho Castro:
Arte Político & Social
Political & Social Art
Por/By José Ortiz

L´Hoxa
internationa**l**.art

Estado profeso del arte hoy
N. 129 Mayo/May 2026



Lucho Castro. Costa Rica; bajo el límpido azul de tu cielo. 2025

Lo político y lo social en la obra de Lucho Castro

Por José Ortiz

La relación entre arte y política en América Latina rara vez ha sido distante. La violencia, la desigualdad, las dictaduras, la construcción de identidad y las disputas por la memoria terminaron infiltrándose en casi todas las formas de producción cultural del continente. Incluso en países donde el conflicto pareció menos visible, la política continuó operando bajo las sombras. La obra de Lucho Castro surge precisamente desde ese lugar: una pintura donde el cuerpo aparece deformado por fuerzas sociales que nunca terminan de mostrarse por completo.

A diferencia de otros contextos donde el arte político suele aparecer como una corriente específica, en Latinoamérica la política se ha hecho sentir en gran parte de la producción cultural: desde los murales públicos hasta la literatura.

Después de las independencias del siglo XIX, muchos artistas latinoamericanos buscaron crear imágenes capaces de definir una identidad propia, distinta de Europa. En México, por ejemplo, el muralismo surgió tras la Revolución Mexicana como un proyecto político y pedagógico.

Artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros utilizaron los muros públicos para representar trabajadores, campesinos, luchas sociales e historia indígena.

Durante las décadas de 1960 a 1980, muchas dictaduras militares en América Latina transformaron el arte en un espacio de resistencia. En países como Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, numerosos artistas respondieron a la censura, la desaparición forzada y la violencia estatal. En Chile, tras el golpe de Estado contra Salvador Allende y la dictadura de Augusto Pinochet, surgieron prácticas artísticas clandestinas y conceptuales que utilizaron el cuerpo, el espacio urbano y los medios de comunicación como herramientas críticas, como ocurrió con el Colectivo CADA y Lotty Rosenfeld.

En Argentina, las obras vinculadas a la memoria de los desaparecidos transformaron el arte en archivo, duelo y denuncia. Las siluetas humanas vacías, las fotografías familiares y las intervenciones urbanas se convirtieron en símbolos políticos.

El caso de Costa Rica resulta particularmente interesante dentro de América Latina porque la relación entre arte y política no estuvo marcada por dictaduras militares, sino por conflictos vinculados a la identidad nacional, la institucionalidad democrática, la desigualdad social y las disputas culturales. Esto produjo una tradición distinta: menos épica y revolucionaria que en otros países latinoamericanos, pero profundamente marcada por debates sobre modernidad, poder y representación.

Durante años se construyó una imagen idealizada del país de la mano de artistas como Teodorico Quirós y Fausto Pacheco. No fue sino hasta mediados del siglo XX cuando varios artistas comenzaron a cuestionar esa visión. La modernidad artística costarricense introdujo abstracción, crítica social y experimentación formal. Un ejemplo fun-

damental es Francisco Amighetti, quien utilizó el grabado para representar desigualdad, trabajo y tensiones humanas desde una mirada mucho más crítica y expresionista. También, resulta imposible no mencionar a Emilia Prieto, que con sus grabados cargados de política y compromiso social ilustró las páginas del Repertorio Americano durante muchos años. Otros creadores como Manuel de la Cruz González, se involucraron directamente en la actividad política mediante la elaboración de carteles e ilustraciones, participación que eventualmente contribuyó a su exilio.

Sin embargo, a pesar de algunos casos aislados, el arte costarricense no ha sido particularmente beligerante desde el punto de vista político y con frecuencia ha preferido operar desde la sutileza, quizá debido a factores como la ausencia de un ejército, una institucionalidad relativamente estable y la existencia de un mercado artístico pequeño. La crítica política suele aparecer desplazada hacia lo cotidiano, cargada de ironía, metáfora y humor. Por eso resulta llamativo que un artista joven como Lucho Castro mantenga un interés constante por la política y por la manera en que esta condiciona su entorno. Su trabajo no se construye desde la denuncia panfletaria ni desde el muralismo épico latinoamericano clásico, sino desde una visualidad híbrida, emocional y profundamente incómoda.

En sus obras, las figuras de autoridad aparecen representadas como cuerpos hipertrofiados, casi monstruosos, que envuelven o acechan a sujetos vulnerables. Lejos de cualquier representación heroica del poder, Castro transforma al agente estatal en un organismo grotesco,

dominado por la desmesura y la amenaza. El cuerpo del campesino o del trabajador deja entonces de pertenecer al individuo y se convierte en símbolo de precariedad, exclusión y violencia estructural.

En obras como *Bajo el límpido azul de tu cielo*, que estuvo expuesta en la Bienal Marco Aurelio Aguilar en el 2023, la presencia de rostros observando desde la parte superior de la composición crea una atmósfera de vigilancia. Como un coro trágico, estas figuras parecen presenciar el conflicto sin intervenir, reforzando la idea de una autoridad a la que no conmueve la violencia. En este sentido, la obra de Castro se distancia tanto del realismo político tradicional como de la ilustración narrativa; su interés no consiste en explicar el poder, sino en volver visible su impacto psicológico y corporal.

En contraste, sus figuras campesinas introducen otro registro de tensión política. El personaje que aparece acompañado de un perro y un machete en *La disolución de la identidad tradicional* no responde al imaginario costumbrista que históricamente dominó buena parte de la representación nacional costarricense. Aquí no existe una idealización de la ruralidad ni una exaltación romántica de la identidad campesina. El personaje aparece descentrado, melancólico, casi espectral, como si habitara un paisaje en desaparición.

El machete, objeto profundamente cargado dentro de la historia centroamericana, funciona simultáneamente como herramienta de trabajo y símbolo latente de conflicto. El entorno pictórico, construido mediante transparencias y fondos erosionados, sugiere una memoria rural fragmentada, amenazada por el olvido y la transformación social.

Castro no representa el campo como origen estable de identidad nacional, sino como un territorio vulnerable, marcado por la pérdida y la precariedad.

Formalmente, su trabajo dialoga con tradiciones expresionistas y neoexpresionistas, así como con ciertos lenguajes provenientes del arte urbano latinoamericano. Sin embargo, su singularidad radica en trasladar esas influencias hacia una lectura profundamente localizada del contexto costarricense. Frente a la histórica construcción internacional de Costa Rica como un espacio excepcionalmente pacífico y armónico, Castro introduce imágenes atravesadas por la desigualdad, la violencia simbólica y la fragilidad social.

La pintura de Lucho Castro parece operar desde una zona donde la imagen todavía conserva la capacidad de incomodar. Sus personajes no buscan representar héroes ni víctimas absolutas; son cuerpos atados por tensiones sociales y formas de violencia que muchas veces permanecen fuera del relato oficial del país. Hay en su trabajo una insistencia en aquello que se descompone: la autoridad, la identidad rural, la idea misma de estabilidad social.

Más que construir una narrativa política cerrada, Castro trabaja sobre síntomas. Sus pinturas funcionan como superficies donde lo social aparece deformado, contaminado y emocionalmente expuesto. Es claro que en una escena artística costarricense que con frecuencia ha preferido la distancia o la neutralidad, su obra recupera algo poco común: la posibilidad de que la pintura vuelva a ser un espacio de fricción, incomodidad y riesgo.

JO. Mayo 2026.



Lucho Castro. Costa Rica; bajo el límpido azul de tu cielo. 2025



Lucho Castro. Hombre cargando madera en Perú.



Lucho Castro. La Disolución de la identidad tradicional.



Lucho Castro. Traspaso de mierda



Lucho Castro. Costa Rica; en la exposición



Lucho Castro. Agua para el pueblo



Lucho Castro. Esbirros políticos robándole al pueblo.



Lucho Castro. Exposición 202 sobre el Covid



Lucho Castro. Nuestras tradiciones



Lucho Castro. Obra en proceso.

The Political and the Social in the Work of Lucho Castro.

By José Ortiz

The relationship between art and politics in Latin America has rarely been distant. Violence, inequality, dictatorships, the construction of identity, and disputes over memory have infiltrated almost every form of cultural production on the continent. Even in countries where the conflict seemed less visible, politics continued to operate in the shadows. Lucho Castro's work emerges precisely from this place: paintings where the body appears deformed by social forces that are never fully revealed. Unlike other contexts where political art tends to appear as a specific movement, in Latin America politics has made its presence felt in much of the cultural production: from public murals to literature.

After the independence movements of the 19th century, many Latin American artists sought to create images capable of defining a distinct identity, separate from that of Europe. In Mexico, for example, muralism emerged after the Mexican Revolution as a political and educational project. Artists such as Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros used public walls to depict workers, peasants, social struggles, and Indigenous history. During the 1960s and 1980s, many military dictatorships in Latin America transformed art into a space of resistance. In countries like Chile,

Argentina, Uruguay, and Brazil, numerous artists responded to censorship, forced disappearances, and state violence. In Chile, after the coup against Salvador Allende and the dictatorship of Augusto Pinochet, clandestine and conceptual art practices emerged that used the body, urban space, and the media as critical tools, as was the case with the CADA Collective and Lotty Rosenfeld. In Argentina, works linked to the memory of the disappeared transformed art into an archive, a form of mourning, and a denunciation. Empty human silhouettes, family photographs, and urban interventions became political symbols. The case of Costa Rica is particularly interesting within Latin America because the relationship between art and politics was not marked by military dictatorships, but rather by conflicts linked to national identity, democratic institutions, social inequality, and cultural disputes. This produced a distinct tradition: less epic and revolutionary than in other Latin American countries, but deeply marked by debates about modernity, power, and representation.

For years, an idealized image of the country was constructed by artists such as Teodorico Quirós and Fausto Pacheco. It wasn't until the mid-20th century that several artists began to question this vision. Costa Rican artistic modernity introduced abstraction, social critique, and formal experimentation. A key example is Francisco Amighetti, who used printmaking to represent inequality, labor, and human tensions from a much more critical and expressionistic perspective. It is also impossible not to mention Emilia Prieto, whose politically charged and socially engaged prints illustrated the pages

of the Repertorio Americano for many years. Other artists, such as Manuel de la Cruz González, became directly involved in political activity by creating posters and illustrations, a participation that eventually contributed to their exile. However, despite some isolated cases, Costa Rican art has not been particularly politically belligerent and has often preferred to operate with subtlety, perhaps due to factors such as the absence of an army, a relatively stable institutional framework, and the existence of a small art market. Political critique often appears displaced onto the everyday, laden with irony, metaphor, and humor. That's why it's striking that a young artist like Lucho Castro maintains a constant interest in politics and how it shapes his environment. His work isn't built on pamphleteering or classic Latin American epic muralism, but rather on a hybrid, emotional, and profoundly unsettling visuality.

In his works, figures of authority appear as hypertrophied, almost monstrous bodies that envelop or stalk vulnerable subjects. Far from any heroic representation of power, Castro transforms the state agent into a grotesque organism, dominated by excess and threat. The body of the peasant or worker then ceases to belong to the individual and becomes a symbol of precarity, exclusion, and structural violence. In works such as *Under the Clear Blue of Your Sky*, which was exhibited at the Marco Aurelio Aguilar Biennial in 2023, the presence of faces observing from the top of the composition creates an atmosphere of surveillance. Like a tragic chorus, these figures seem to witness the conflict without intervening, reinforcing the idea of an authority unmoved by violence.

In this sense, Castro's work distances itself from both traditional political realism and narrative illustration; his interest lies not in explaining power, but in making its psychological and physical impact visible. In contrast, his peasant figures introduce another register of political tension. The character who appears accompanied by a dog and a machete in *The Dissolution of Traditional Identity* does not conform to the traditional imagery that has historically dominated much of Costa Rican national representation. There is no idealization of rural life here, nor a romantic exaltation of peasant identity. The character appears detached, melancholic, almost spectral, as if inhabiting a vanishing landscape.

The machete, an object deeply charged within Central American history, functions simultaneously as a work tool and a latent symbol of conflict. The pictorial environment, constructed through transparencies and eroded backgrounds, suggests a fragmented rural memory, threatened by oblivion and social transformation. Castro does not represent the countryside as a stable source of national identity, but rather as a vulnerable territory, marked by loss and precariousness. Formally, his work engages with expressionist and neo-expressionist traditions, as well as with certain languages from Latin American urban art. However, its singularity lies in translating these influences into a deeply localized reading of the Costa Rican context. In contrast to the historical international construction of Costa Rica as an exceptionally peaceful and harmonious space, Castro introduces images permeated by inequality, symbolic violence, and social fragility. Lucho Castro's painting seems to operate from a zone where the

image still retains the capacity to unsettle. His figures do not seek to represent absolute heroes or victims; they are bodies bound by social tensions and forms of violence that often remain outside the country's official narrative. There is an insistence in his work on that which is decaying: authority, rural identity, the very idea of social stability. Rather than constructing a closed political narrative, Castro works with symptoms. His paintings function as surfaces where the social appears distorted, contaminated, and emotionally exposed. It is clear that in a Costa Rican art scene that has often preferred distance or neutrality, his work recovers something uncommon: the possibility that painting can once again be a space of friction, discomfort, and risk. JO. May 2026.

MUSEO de POBRE
& TRABAJADOR



colectivo de arte

