

## We Like Us

Chris Killip, Jim Mangan, Katsumi Watanabe, Karlheinz Weinberger and Frank in Rock'n'Roll

Nonaka-Hill 京都は、4月12日 - 5月24日まで、クリス・キリップ、ジム・マンガン、渡辺克己、カールハインツ・ワインバーガーによる4人の写真家と、私的なファウンドフォトアルバム「フランクのロックン・ロール」の展示「We Like Us」を開催いたします。

展覧会タイトルの「We Like Us（私たちは私たちが好き）」は、最近のアメリカ英語における代名詞の変化する感覚に対するちょっとした遊び心から生まれました。文法的には“*We like ourselves*（私たちは自分たちを好き）”の方が正しいかもしれませんが、ここで描かれているグループの空気感には、どこか異なる響きがあります。それは、気負いのない肯定、「このままの私たちがいい」、「今の私たちが十分だ」というさりげない自己受容の響が感じられます。このタイトルには、展示されている写真に流れる精神性、集団としての自己意識や帰属感、そして静かな誇りのようなものが自然と重なっているのです。

どのようなコミュニティにも共通する本能のようなものがあります。それは、自分たちの世界を守り、外の存在には慎重に距離を保とうとする感覚です。本展に参加する写真家たちは、それぞれが主流社会との間に緊張関係を抱えながら生きる人々に目を向けてきました。社会の周縁に位置する人々、取り残された人々、あるいは容赦のない自然と密接に関わりながら暮らす人々。写真家たちは、時間をかけ、細やかな気遣いと静かな距離感をもって彼らに寄り添い、信頼関係を築いていきます。そして彼らの生き方や美意識、自己表現のあり方に深く惹かれていきます。そうして現れてくるのは、カメラに心を開いたコミュニティの姿です。スペクタクルとしてではなく、静かな相互理解のもとに撮られたポートレート。それらの写真には、同じ時間をともに過ごし、丁寧な関係を築くことで可能となった、ある種の親密さが映し出されています。

カメラの存在は、被写体を「見られている」状態に置きつつも、同時にそのコミュニティの一体感や、特別な存在であるという意識を引き出しているように見えます。写真家とコミュニティとの間に流れる、目に見えない信頼や連帯感が、静かに立ち上がってくるように見えるのです。レンズを通して浮かび上がるのは、壊れやすく、いままさに形を成しつつある静かなやりとり、それは、まだ手探りの信頼と「ただ、恐れずに見つめられたい」というささやかな願いから生まれているのかもしれません。

本展では、クリス・キリップによる「Seacoal」（1976-1984）、ジム・マンガンの「The Crick」（2018-2023）、渡辺克己による「新宿群盗伝」（1965-1973）、カールハインツ・ワインバーガーの「Halbstarke」、そしてフランクによるダンスコミュニティのフォトアルバムから構成されています。それらはすべて写真という表現が、ある特定のコミュニティを記録しながら、他のコミュニティとの相互理解や共感を生み出す力を持っていること、そして未来の世代のためにその姿を永く残すことができるという可能性を示しています。

# NonakaHill

クリス・キリップ (Chris Killip, 1946 –2020 年)

「Seacoal (シーコール)」(1976-1984 年)

クリス・キリップは、1970～80 年代のイギリスにおいて、産業の衰退という現実と直面した労働者階級の暮らしを献身的に記録したことで知られる写真家です。

1970 年代半ば、キリップはイギリス北東部に辿り着きました。北東部は、炭田によって作られ、鉄鋼製造や造船業といった地域の伝統的な重工業を支えてきた街があります。彼は 1982 年にこの「シーコール」プロジェクトに着手し、1983 年から 1984 年にかけては、海岸沿いのシーコール・キャンプにキャラバンを構えて暮らしました。彼は、イングランド北東部ノーサンバーランド州リンマス (Lynemouth) の海岸で石炭を拾って生計を立てる結束の強い小さなコミュニティの人々と生活を共にしました。

「シーコール (海炭)」の起源は、かつて炭鉱から海へ廃棄物が投げ捨てられていた時代に遡ります。採掘された石炭は、岩や不純物と分離するために水で洗浄されますが、やがてその工程を経済的に続けることが困難となり、未処理のまま廃棄物として海に投機されるようになりました。こうして海へ流された石炭混じりの廃棄物は、長い時間をかけて潮に揉まれ、やがて中に残っていた石炭が分離・崩壊して粒状になっていきます。石炭は水に浮くため、潮の力で再び岸へと運ばれ、浜辺に打ち上げられるのです。かつてこの地域では炭鉱業が盛んでしたが、時代の流れとともに炭鉱が次々と閉鎖され、多くの人々が職を失いました。失業者たちは、そうした中で浜辺に打ち寄せられた石炭を拾い集めて、それを売ることで、生きる術を見出していきます。

キリップを最終的に受け入れたそのコミュニティは、孤立的で極めて警戒心が強く、強烈な自立心によって形づくられた、閉ざされた世界でした。そこでは、よそ者が歓迎されることは滅多になく、信頼を得るには多くの時間と労力を要しました。多くの住人たちは、馬車と共に移動する暮らしの価値観を共有しており、それは一見時代遅れに思えるものの、時間に抗うように、頑なに生き残っていました。男たちは馬車を浜辺に停め、長い柄の先に金網を取り付けた道具を使い、波打ち際に入り、海水の中から石炭をすくい上げていました。人と人の絆は、友情と競争心がせめぎ合う張りつめたバランスの上であり、助け合わざるを得ないという現実だけが、その関係をかろうじて保っていました。そこには、中世と現代が陰鬱で不気味なまでに調和しながら共存する風景が広がっていました。この場所において「生き延びること」こそが、逃れようのない、ただひとつの現実そのものでした。

「シーコール」は、単なる労働者の記録を超えて、荒廃のなかに宿る人間の尊厳、極限下におけるコミュニティの絆、そして社会構造の変容に対する鋭い洞察を描き出しています。ポートレートに映る人々の、どこか諦めを帯び疲弊した表情には、奪われたものへの静かな受容と喪失の影が刻まれています。しかし、その表情の奥には、現代社会の進歩において「余剰」として振り分けられた人々の姿が、その存在の放つ重みが、頑なに静かに確かに滲み出ているのです。

# NonakaHill

ジム・マンガン (Jim Mangan 1973 年生まれ)

「The Crick (ザ・クリック)」(2018-2023 年)

ジム・マンガンの作品は、生態学および社会的なアプローチをとっており、被写体とその環境との関係性を観察することで異なるコミュニティとのつながりを映し出そうとしています。コロラド州とユタ州でおよそ半世紀にわたり暮らすなかで、マンガンは西部に移り住んだ当初の数年間、水利権や干ばつに見舞われた風景の研究に没頭しました。こうした経験は、現在に至るまで彼の写真や映像制作の根幹を形づくっています。

「ザ・クリック」は、ユタ州とアリゾナ州の州境に位置する、特異な宗教文化を背景に持つショート・クリーク (Short Creek) という町を舞台に展開されます。かつて、末日聖徒イエス・キリスト教会 (FLDS) の分派が築いたこのコミュニティは、複婚制を含む独自の教義と、外界との接触を極端に制限する生活様式によって、長く独立した時間を歩んできました。

マンガンは当初、この地に残る奇妙で特徴的な建築様式に関心を抱き、記録を目的に訪れました。しかし、2011 年に FLDS の指導者ウォーレン・ジェフスが未成年への性的虐待で逮捕・投獄され、コミュニティが急速に分裂と崩壊に直面したことを受けて、彼の視点は大きく転換します。マンガンの関心は、その混乱のなかに取り残され、なおこの町に留まり続けた十代の少年たちに向けられるようになりました。彼らは、変わりゆくコミュニティのなかで自らの居場所とアイデンティティを模索していたのです。

「ザ・クリック」は、5 年にわたって撮影されたシリーズで、ユタ州南部からアリゾナ州北部、ネバダ州南部に広がる赤く荒涼とした風景の中で戯れる少年たちの姿を捉えています。彼らは開拓時代の探検家たちの精神をなぞるかのよう、アメリカ西部の広大で荒々しい背景のなかで、自らのアイデンティティを再構築しようと試みています。自然の世界と想像の領域の両方と関わる彼らの姿からは、芽生えつつある兄弟的な絆、壊れやすい自由の感覚、そして二度と取り戻せない何かへの静かな郷愁が感じられます。

そうした身振りの奥には、壊れた社会構造の残響が響いています。宗教的継承という亡霊、硬直した家父長制、狂信、そして、常にそこに存在しながら決して姿を現さない者たち——女性たちの存在が、静かに漂い続けています。彼女たちは画面には映らないものの、その沈黙は明確に感じられ、排除されているという事実そのものが、このコミュニティがいかにジェンダー的な基盤の上に築かれているかを強く印象づけます。

「ザ・クリック」においてマンガンが捉えるのは、現実と想像、過去と現在のあいだに宙吊りにされた若者たちの姿です。彼らが演じ、生き抜く、かすかで壊れやすい「帰属」と「自己」の物語を通して、本作は私たちに問いかけてきます。「コミュニティ」「信仰」「家族」とは何か、それらは歴史の重みによっていかにして形づくられ、また壊れていくのかを。

# NonakaHill

渡辺克己 (Katsumi Watanabe, 1941-2006 年)

「新宿群盗伝」(1965-1973 年)

1967 年、渡辺克己はそれまでの低賃金の職を退職し、新宿・歌舞伎町の一角にある「島」を先輩から引き継ぎました。それは、昼と夜の境界が溶ける街の深部へと、自らの居場所を定める行為でもありました。以降、彼は毎晩のように街へ繰り出し、ホステスやバーテンダー、ヌードモデル、LGBTQ+ コミュニティの人々、そして路上生活者など、夜の歌舞伎町を生きる者たちのポートレートを撮り続けました。

彼の仕事は、写真を撮ることだけではありませんでした。それらの写真を「3 枚一組 200 円」で販売する「流しの写真屋」としての営みは、記録と生計、そして共存の実践でもありました。街の空気を吸い、言葉を交わし、その一員として受け入れられることで、カメラを構えることができたのです。

新宿は、明治期以降、山手線や中央線の駅を中心に交通の要所として発展し、やがて小田急線、京王線、西武線といった私鉄が東京近郊の住宅地と結ばれたことで、一大繁華街へと変貌していきました。南側には百貨店や映画館などの華やかな商業施設が立ち並び一方で、北側の埋立地には、性的サービスを提供する「特殊飲食店」と呼ばれる店舗が密集し、別種の経済と欲望が蠢（うごめ）いていました。

この二重構造のなかで、歌舞伎町は、商業と風俗、暴力とエロスが渦巻く、まさに都市の裏表が剥き出しになる場所でした。渡辺にとって、この街は単なる撮影地ではなく、心の抛り所であり、帰属する場所でした。そこに生きる人々の、したたかで柔らかな生き様に共鳴しながら、彼自身もまた、その風景の一部となっていたのです。

彼の写真に写る人々は、カメラの存在を強く意識しています。レンズを真正面から見据えるそのまなざしは、ときに挑発的であり、ときに語りかけるようでもあり、ただの被写体ではなく、撮る者と撮られる者とのあいだに結ばれた信頼と緊張の結晶のような瞬間を映し出しています。こうして渡辺は、1970 年代半ばに「流しの写真屋」としての活動が上手いかなくなるまで、新宿・歌舞伎町の夜を歩き続けました。それは、見えないままでいることを拒んだ人々のまなざしを通して語られる、新宿の周縁に生きた者たちの揺るぎない記録でもあります。

# NonakaHill

カールハインツ・ワインバーガー (Karlheinz Weinberger, 1921-2006 年)

「Halbstarke (ハルプシュタルケ)」

「ハルプシュタルケ」とは、ドイツ語で直訳すると「半分の力」、つまり「強がってはいるけど、まだまだ未熟な存在」を意味します。この言葉は、戦後 1950 年代から 60 年代にかけて、ドイツ、オーストリア、スイスなどで現れた粗野で反抗的な若者たち、いわゆる不良少年グループやその周辺のサブカルチャーを指す言葉として広まりました。上の世代からは冷やかな視線を向けられながらも、彼らはアメリカンカルチャー、ロックンロール、バイカー文化、そしてエルヴィス・プレスリー、マーロン・ブランド、ジェームズ・ディーンといった映画スターに強く影響を受けていました。

ハルプシュタルケたちは、リーゼントの髪型に、ジーンズとデニムジャケットのセットアップ、バイクジャケット、チェック柄のシャツ、そしてスイスのカウベルの革バンドを使った手作りのベルトバックルといったスタイルで自らのアイデンティティを主張していました。こうした装いは、当時のより一般的なドイツの若者文化とは一線を画すもので、彼らは社会の枠に収まることを拒否していました。

娯楽の選択肢が少なかった時代に彼らは街角や公園などの公共の場に集まり、屋外で余暇を過ごしていました。そうした振る舞いは年配の市民には理解されず、「だらだらしている (gammeln)」と批判されることも少なくありませんでした。しかし、ロックンロールは、それまでのシュラーガー (甘ったるいポップ歌謡) とは異なり、若者たちの感情や怒り、不安をぶつけるための革命的な音楽として響いていました。多くの大人たちに否定され、排除されたことで、その音楽はむしろ若者の心を強く捉える存在になっていったのです。

そんなハルプシュタルケの文化と真っ向から向き合ったのが、当時すでに堅実なオフィス勤務をこなしていた写真家、カールハインツ・ワインバーガーでした。彼は、レンズの向こう側にいる彼らとは正反対の世界に生きる存在でしたが、不良少年たちとの出会いを通じて、その関係は次第に深まっていきました。やがてワインバーガーのアパートは、若者たちの間で知られた「たまり場」となり、彼らはタバコを吸い、酒を飲み、日常のやりきれなさから逃れて数時間を過ごすためにそこへ集うようになります。ワインバーガーは、そうした少年たちをアパートのリビングルームや玄関、地下室、屋根裏部屋、あるいはバルコニー越しに撮影しました。誰にも迎え入れられず、長らく社会から阻害されてきた若者たちの姿を、ワインバーガーはありのままに、そして人間的に写し出しました。彼の写真には、社会に対する怒りや反抗心だけでなく、その裏にある孤独、憧れ、希望までもが静かに、しかし確かに刻まれているように見えます。

# NonakaHill

淳一

Frank Rock' N' Roll 1982

本展のちょっとした遊び心として紹介するのは、著名な写真家クリス・キリップの息子、マシューによって収集されたファウンド・フォトアルバム「Frank Rock' N' Roll」です。このアルバムは、京都工芸高等学校に通っていた学生、淳一こと、通称「フランク」を中心に据えたものです。アルバムの中心にいる「フランク」は、小さなダンスコミュニティの中で、美術と音楽とダンスに強い関心を持つひとときわ目立つ存在でした。

付属していた手書きの手紙には、髪型に時間をかけすぎる孫を案じる祖母の心配の声や、「はちまるポップ」や「ららぼっぷ」といった少女漫画で使われた丸字を帯びたフォントで書かれたどこかぎこちなくも真剣で切ないラブレターが収められていました。どちらも、彼が18歳という人生の岐路に立っていたことを物語っています。おそらくこのアルバムを編んだのはフランク自身で、構成にはこだわりがあり、自ら描いたドローイングも差し込まれ、編集の手つきからは、美術を志す少年のまなざしが静かに立ち上がってきます。

アルバムには、唯一日付の書かれた1982年2月21日、フランクが小雨のなか上京した原宿・代々木公園で開催されたロックンローラーたちの集会の様子、自室に持ち込まれたアイドル、マリヤンの等身大パネルとの撮影、改造された愛車ヤマハ・パッソーラとの記念写真などが収められ、随所に当時の流行語「マブい」が散りばめられています。

フランクは、いわゆる「ローラー族」に属していました。ローラー族は1950年代のアメリカン・ロックンロールとそのファッションに強く影響を受け、リーゼントにデニム・オン・デニム、革ジャンというスタイルで原宿の歩行者天国（ホコ天）に集い、週末ごとにツイストやロカビリーダンスを披露していました。永遠のアイドル・矢沢永吉や、伝説のバンド「クールス」に憧れを抱く若者たちにとって、それは自己表現であり、儀式であり、居場所そのものでした。

踊ること、見せること、そして「世界に向けたもうひとつの自分」をつくりあげる衝動、それは、不思議なほど今の時代と呼応しています。このアルバムは、セルフポートレートであり、同時にコミュニティのスクラップブックでもあり、フランクが編み上げた世界は、決して完全に可視化されることはなかったとしても、なおも「見られること」を願い、主張し続けた欲望の記録です。

誰にも見せるあてのなかったポーズ、思いの届かなかったラブレター、雑誌を真似て切り抜いた文字や構図。誰かに見られることを願ってかたちづくられたこれらの身振りは、今では誰にも届かぬ私的なパフォーマンスの静けさの中に、そっと浮かんでいます。このアルバムが記録しているのは、ただそこに「あった」ものではなく、それは、見られることを——静かに、けれど執拗に——願い続けていたものたちに、そっと声を与えているのです。

## We Like Us

Chris Killip, Jim Mangan, Katsumi Watanabe, Karlheinz Weinberger and Frank in Rock'n'Roll

Nonaka-Hill Kyoto is pleased to present *We Like Us*, an exhibition running from April 12 to May 24, featuring the works of four photographers—Chris Killip, Jim Mangan, Katsumi Watanabe and Karlheinz Weinberger —alongside a found private photo-album titled *Frank in Rock'n'Roll*.

The exhibition's title, *We Like Us*, gently echoes the shifting sensibilities around pronoun use in contemporary American English.

While “We like ourselves” may be grammatically standard, the chosen phrasing carries a different tone—one of affirmation without self-consciousness: we are enough as we are. It captures something of the ethos found in these images—a collective sense of self, of belonging, and of quiet pride.

Across communities, there's a familiar instinct to guard one's own world, and to hold a wary distance from those beyond it.

The artists in this exhibition have each turned their attention to individuals living in tension with mainstream society—those situated on its edges, left behind, or existing in close dialogue with unforgiving natural environments. With time, care, and quiet proximity, the photographers establish trust with their subjects, drawn to the specificity of their lifestyles, aesthetics, and expressions of self.

What emerges are portraits of communities who have opened themselves to the camera—not for spectacle, but in quiet mutual recognition. These images reflect a form of closeness made possible by shared presence and sustained engagement.

The presence of the camera both observes and affirms. It draws forth an awareness of unity within these groups, even as it documents them. Through the lens, a quiet exchange comes into view—fragile and unfolding, shaped by tentative trust and a wish, perhaps, simply to be seen—without fear.

This exhibition brings together *Seacoal* (1976–1984) by Chris Killip, *The Crick* by Jim Mangan, *Shinjuku Guntoden* (1965–1973) by Katsumi Watanabe, *Halbstarke* by Karlheinz Weinberger, and Frank's photoalbum of the Yoyogi Park Rockabilly community. Together, these works demonstrate the power of photography to record distinct communities, foster empathy and mutual understanding across cultural boundaries, and preserve these moments for future generations.

# NonakaHill

**Chris Killip (1946–2020)**

*Seacoal* (1976–1984)

Chris Killip is widely recognized for his unflinching documentation of working-class life in Britain during the 1970s and '80s, a period marked by the collapse of traditional industries and the unraveling of once-stable communities.

In the mid-1970s, Killip arrived in the northeast of England, a region historically shaped by coalfields and sustained by heavy industries such as steel production and shipbuilding. Killip began the *Seacoal* project in 1982, from 1983 to 1984, lived in a caravan on the seacoal camp. He spent living alongside a tight-knit group of people in Lynemouth, Northumberland, who survived by collecting coal washed up on the shore.

The origin of this coal lies in an abandoned industrial process. Once, coal extracted from the mines was cleansed with water to separate it from rock and other impurities. Over time, this costly procedure was abandoned, and untreated mining waste—still containing usable coal—was dumped into the sea. Tumbled and broken down by tides, this coal eventually reemerged in the form of small fragments along the coast. In the wake of mine closures and rising unemployment, some local residents turned to the shore, gathering these fragments and selling them as fuel—a fragile means of survival in an increasingly unforgiving world.

The community that eventually accepted Killip was insular and deeply guarded—a closed world shaped by a fierce, self-reliant spirit. It was a place where outsiders were rarely welcomed, and trust was hard-won. Many shared the values of itinerant horse-drawn life—values that seemed outdated, yet remained tenaciously alive, preserved in stubborn defiance of time. Men would bring their horse carts to the shoreline, then wade into the surf with long-handled scoops rigged with wire mesh, sifting coal from the seawater. Social bonds were a tense balance of camaraderie and competition, held together by the constant necessity of mutual dependence. This was a landscape in which the medieval and the modern coexisted in a bleak, uncanny harmony. Here, survival—it was the single, inescapable imperative.

*Seacoal* goes beyond a simple documentation of labor; it offers a profound reflection on human dignity amid decay, the resilience of communal bonds under duress, and a sharp insight into the shifting architecture of social structures. In the weary, resigned expressions of Killip's subjects, we glimpse a quiet acceptance of loss, a stoic endurance, the imprint of what has been taken from them. Yet beneath that, something more persists, the presence of individuals cast aside as “surplus” in the name of modern progress—the quiet, unyielding weight of their existence, subtly but unmistakably seeping through.



# NonakaHill

**Jim Mangan (1973)**

*The Crick* (2018-2023)

Jim Mangan's work is grounded in an ecological and sociological approach, exploring the intricate relationships between people and their environments. Over the course of nearly twenty-five years living in Colorado and Utah, Mangan immersed himself in his first years out west in the study of water rights and drought-stricken landscapes—experiences that inform his photographic and cinematic practice to this day.

*The Crick* unfolds in Short Creek, a town straddling the Utah-Arizona border, shaped by the insular and deeply religious culture of the Fundamentalist Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints (FLDS). This offshoot of Mormonism is known for its practice of polygamy and its strict isolation from mainstream society. For decades, Short Creek existed apart from the world, preserving its own rhythms, architecture, and way of life.

Initially drawn to the community by its peculiar and monumental domestic architecture, Mangan's focus shifted dramatically after the 2011 imprisonment of FLDS leader Warren Jeffs on charges of child sexual abuse. The community began to fracture. Mangan turned his lens toward the young men who remained—adolescents caught in the aftermath of collapse, navigating the ruins of belief, family, and identity.

*The Crick* was photographed over a period of five years, capturing a group of boys navigating the red, barren landscapes of southern Utah, northern Arizona, and southern Nevada. Channeling the spirit of frontier-era explorers, these youths attempt to reconstruct their own identities against the vast and rugged backdrop of the American West. Their engagement with both the natural world and imagined realms suggests emerging fraternal bonds, a fragile sense of freedom, and a quiet nostalgia for something irretrievably lost.

Beneath these gestures lie echoes of fractured social structures—the specter of religious inheritance, rigid patriarchal authority, and fanaticism. And throughout, there lingers the presence of those who remain unseen: women. Though absent from the frame, their silence is palpable, their exclusion a haunting reminder of the community's gendered foundations.

In *The Crick*, Mangan captures young men suspended between worlds—real and imagined, past and present—as they play out fragile narratives of identity and belonging. The work invites us to reconsider what we mean by “community,” “faith,” and “family,” and how such concepts are both formed and fractured by the weight of history.

# NonakaHill

## **Katsumi Watanabe (1941-2006)**

### *Shinjuku Guntoden* (1965–1973)

In 1967, Katsumi Watanabe left his low-wage job and inherited a small patch of turf—known colloquially as a “shima” (literally, “island”) —within the dense matrix of Kabukicho, Shinjuku, from a fellow street photographer. These “islands” served as informal outposts for roaming photographers, staking a claim in the ever-shifting terrain of the city’s nightlife. For Watanabe, it marked not only a change in occupation but the beginning of a deeper entanglement with the blurred borders between day and night, center and fringe.

From that point on, he ventured into the streets nearly every evening, capturing portraits of those who lived and worked in the shadows of the city’s pleasure district: hostesses, bartenders, nude models, members of the LGBTQ+ community, and the unhoused.

But photography was only part of his practice. As a *nagashi no shashinya*—a street photographer who sold his images on the spot—Watanabe offered his prints in sets of three for 200 yen. This act of exchange was more than livelihood. It was a form of coexistence, a way of embedding himself in the life of the street. Breathing in its air, engaging in conversation, and being accepted as one of its own allowed him to raise the camera not as an outsider but as a participant.

Since the Meiji era, Shinjuku had grown into a major urban node, with the Yamanote and Chuo lines at its core, later joined by private railways like the Odakyu, Keio, and Seibu lines. These arteries connected the district to Tokyo’s expanding suburbs, fueling its evolution into a commercial powerhouse. On the southern side of the station, glitzy department stores and cinemas cultivated an atmosphere of mass consumption. To the north, however, on reclaimed land, a different ecosystem thrived—populated by *tokushu inshokuten*, literally, “special restaurants,” a euphemism for venues offering sexual services.

Kabukicho emerged within this urban duality as a charged frontier where commerce and the sex industry collided and where violence, desire, and survival coexisted in uneasy proximity. For Watanabe, it was more than a backdrop. It was his emotional and creative homeland. He resonated with the gritty resilience and delicate defiance of those who lived there, gradually becoming a fixture in the very world he documented.

The people in Watanabe’s photographs are acutely aware of being seen. They gaze directly into the lens—sometimes confrontational, sometimes confiding. These images are not snapshots of passive subjects but crystallized moments shaped by the tension and trust between photographer and photographed.

# NonakaHill

Watanabe continued to walk the streets of Kabukicho into the mid-1970s, when his work as a nagashi gradually came to a close. What remains is a body of work that distills the atmosphere, memory, and shadow of a city at night—an unflinching chronicle of Shinjuku’s margins, told through the eyes of those who refused to be invisible.

## Karlheinz Weinberger (1921-2006)

### *Halbstarke*

The word *Halbstarke*, literally meaning “half-strong” in German, refers to a figure who postures with bravado but remains unformed—a youth caught between rebellion and becoming. It came to define a postwar subculture of unruly, defiant young people who emerged in the 1950s and '60s across Austria, Germany, and Switzerland. Viewed with disapproval by the older generation, these adolescents forged their identities under the heavy influence of American pop culture—rock'n' roll, biker gangs, and the cinematic icons of the era: Elvis Presley, Marlon Brando, James Dean.

They asserted themselves through a bold, improvised style—greased-back pompadours, denim-on-denim ensembles, biker jackets, plaid shirts, and hand-crafted belt buckles made from Swiss cowbell leather straps. These self-fashioned looks stood in stark contrast to the norms of the time, rejecting the roles society had written for them.

In an era with few diversions, these young people occupied the streets, parks, and other public spaces—idling, talking, performing youth itself. To older citizens, their presence was often seen as aimless and irritating, dismissed with the term *gammeln*, meaning to loiter or waste time. Yet for this generation, rock'n' roll wasn't just music. Unlike the saccharine *Schlager* pop songs of the previous decade, it gave voice to emotion—anger, anxiety, yearning. Condemned and excluded by the mainstream, the music only gripped them more fiercely, a pulse that tethered them to one another.

It was this world that photographer Karlheinz Weinberger entered—an office worker by day, an artist with a lens quietly drawn to the margins. Though he came from a very different life, Weinberger developed a deep trust with these self-styled outsiders. Over time, his modest Zurich apartment became a known gathering place for them—a hangout where they gathered to smoke, drank, and sought brief escape from the drudgery of everyday life. Weinberger photographed them in intimate, makeshift settings: the living room, hallway, basement, attic, or leaning against the balcony. He captured them not as curiosities or clichés but as full human beings. His portraits convey more than defiance or rage—they reveal the underlying solitude, longing, and hope etched into their faces and bodies.

# NonakaHill

## Junichi

*Frank Rock' N' Roll, 1982*

As a playful nod within this exhibition, we present the found photo album *Frank Rock' N' Roll*, collected by Matthew, the son of renowned photographer Chris Killip. This album centers around a Kyoto Technical High School student named Junichi—known affectionately as “Frank.” At the center of the album is “Frank,” a standout presence within a small dance community, marked by his deep interest in art, music, and dance.

Tucked inside are handwritten letters—one from a worried grandmother fretting over her grandson’s excessive hairstyling, and another, a clumsy yet sincere love letter written in the bubbly, rounded fonts popularized in 80s shojo manga like *Hachimal Pop* and *Lala Pop*. Both reveal a young man on the cusp of adulthood, caught between adolescence and aspiration. The album appears to have been assembled by Frank himself, with a clear curatorial impulse. His own drawings are slipped between photos, and the composition reveals the quiet gaze of a boy dreaming of a life in art.

A singular date appears in the album: February 21, 1982. It marks Frank’s pilgrimage to Harajuku, Yoyogi Park, where rock’ n’ rollers gathered under a light drizzle. Other images show Frank posing with a life-size idol cutout of pop singer Marian in his bedroom or proudly beside his customized Yamaha Passola scooter. Slang of the time, words like *mabui*, meaning “hot” or “cool”, pop up throughout, anchoring the album in its moment.

Frank belonged to what were called the *Roller-zoku*, young people enamored with 1950s American rock’ n’ roll, clad in slicked-back pompadours, denim-on-denim, and leather jackets. Every weekend, they took over Harajuku’s pedestrian zones to perform high-octane twist and rockabilly routines. For many idolizing legends like Eikichi Yazawa or the cult band Cools, this wasn’t just rebellion. It was ritual. It was home.

The impulse to dance, to display, to craft a version of oneself for the world resonates uncannily with our present moment. Through this album, part self-portrait, part communal scrapbook, Frank crafted an image-world of longing, a record of desires that insisted on being visible, even if they never truly were.

Poses struck without anyone in mind to see them. Love letters whose sentiments may never have found their way. Headlines and layouts are borrowed from glossy magazines. These gestures, shaped in the hope of being seen, now hang in the stillness of a private performance. This album doesn’t just record what was there but gives voice to what ached—softly, stubbornly—to be seen.