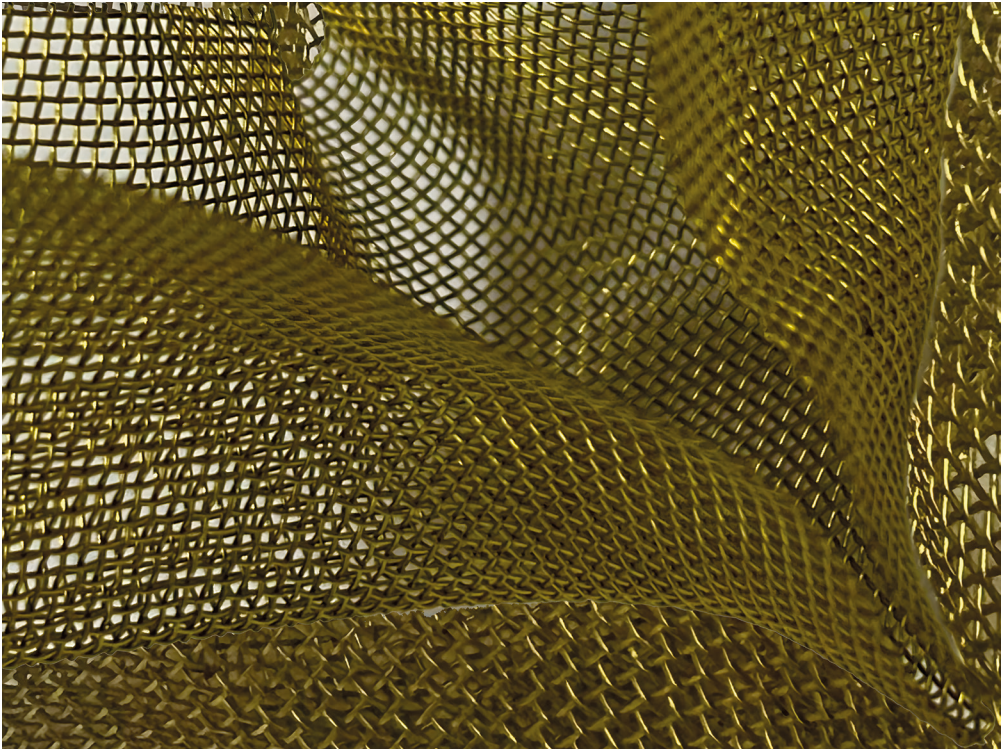


A

Wonderful, Marvelous
Camille Norment

N

FILES





Camille Norment

Will There Also Be Singing? Commissioned performance, Borealis Festival 2026. Photo: Thor Brødreskift.

Steinar Sekkingstad

Gallerirommet og scenen representerer to ulike arenaer i kulturen. De to formidlingsarenaene overlapper riktignok i økende grad med samtidskunstens tverrestetiske innretning, men utgjør vanligvis to atskilte kretsløp når det kommer til å skape, produsere, formidle og oppleve kunst. Camille Norment benytter seg av begge i sitt kunstnerskap. I sine performancer opptrer hun med scenen som arena og konserten som kunstnerisk format. I utstillingene benytter hun gallerirommet som arena, og formatet/kunstverket består av objekter, bilder og skulpturelle lydinstallasjoner.

I performancearbeidene fungerer Norment som en igangsettende komponist hvor hun ikke bare komponerer det musikalske verket, men også (og dette er kanskje like viktig) setter sammen et ensemble av utøvere som skal samarbeide om fremførelsen. Med instrumenter som elektrisk gitar, bass, hardingfele og perkusjon, benytter hun ofte intime trio-, eller kvartettformater. Andre ganger setter hun sammen større ensembler med en instrumentering som kan inkludere blåse- og strykeinstrumenter, og hvor hun selv gjerne er både komponist, arrangør, dirigent og utøver. Norment jobber i spennet mellom improvisasjon og komposisjon – i en tradisjon som blant annet lener seg på *den kreative musikken* til komponistutøvere tilknyttet organisasjonen AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), etablert i Chicago i 1965. Hun benytter seg av ulike former for styrt improvisasjon, hvor et ensemble består av individuelle instrumentalister som alle bringer sin egen personlighet til fremførelsen. Verket blir slik et kollektivt skapende, der komponisten planlegger, noterer og tilrettelegger, men hvor fremførelsen alltid rommer en stor andel improvisasjon og medvirkning fra musikerne.

Noe av det som skiller gallerirommet og scenen er utstillingsrommets fravær av *utøveren*. Utstillingsrommet har tradisjonelt sett mindre plass for improvisasjon. I den visuelle kunsten er kunstverket som oftest ferdig utviklet før det vises, og opptrer som et selvtilstrekkelig objekt i et nøytralt rom – uavhengig av kunstnerens kropp eller andre utøvers tilstedeværelse. Det «nøytrale» utstillingsrommet bygger på en modernistisk idé om det autonome kunstverket – en idé som utviste en ekstrem aversjon, ikke bare mot alt som lignet på performativitet, men alt som kunne minne om iscenesatt teatralitet i kunstrommet.

Norments utstillinger innordner seg ikke kunstrommets forestilte nøytralitet. I hennes installasjoner opptrer i stedet rommet i seg selv performativt, samtidig som arbeidene alltid peker utover fra kunstrommet til samfunnet og omgivelsene. Gjennom lyd, kinetisk bevegelse og feedbackloops, skaper hun kunstverk som utvikler seg generativt i dialog med arkitekturen og rommet, og som slik også ivaretar noe av improvisasjonens uforutsigbarhet. Ser man etter vil man dessuten legge merke til at utstillingene ofte inneholder spor av scenerommets infrastruktur (mikrofoner, mikrofonstativer, trommestativer, eller resonnerende instrumenter som syngeboller) – som om utstillingsrommet er i ferd med å bli rigget og klargjort for en utøvers entré.

Blant utøvere i musikken står sangeren i en særstilling. Sangeren er frontfiguren og stjernen i bandet. Stemmen er selve ur-instrumentet med den mest umiddelbare evnen til å uttrykke både person og personlighet.

I det siste har stemmen fått en stadig mer fremtredende plass i Norments praksis. Selv om hun tidligere har brukt sin egen stemme, nærmest i hemmelighet, og integrert egen sang i vokalbaserte installasjoner som *Rapture* (2015) og *Plexus (rhizome)* (2022), opptrer hun nå stadig oftere som vokalist. I utstillingen *Lemma Dilemma* (Galleri F15, 2026) bølget en kontinuerlig strøm av løsrevne ord fra to flankerende rom. Fra en høyttaler i det ene rommet kunne man høre hvert ord tydelig uttalt som et langt resitert dikt, uten noen form for meningsbyggende syntaks eller formulerte setninger. Fra det andre rommet ble ordene *sunget*; fremført med varierende tonehøyde, tone-lengde, ulike valører og intensitet, styrt av pusten og kroppen til den usynlige sangeren. I verket *Will there also be singing?* (urframført under Borealisfestivalen i 2026) var Norment selv komponist, bandleder og sanger. I tillegg til perkussive lyder fra munnhulen og klaprende tenner, bestod Norments sang i hovedsak av ordløs vokal – en type førlingvistisk ur-stemme som utforsker kroppen som vibrerende og resonnerende lydkilde gjennom dyp messing. Resten av ensemblet bestod, i tillegg til perkusjon, av instrumenter med en tilsvarende dyp klang og lavt toneregister: kontrabass, barytongitar og viola d'amore. Fra et flerkanals lydsystem i rommet kunne man imidlertid høre tydelig uttalte enkeltord som svedde kroppsløst omkring de levende musikerne fra høyttalere i taket.

Også i Norments nye utstilling, *Wonderful, Marvelous* ved Atelier Nord, fyller

kunstnerens egen stemme utstillingsrommet via høyttalere. Denne gangen er vokalen basert på tekstfragmenter hentet fra amerikansk populærmusikk fra midten av forrige århundre. Dette er sanger man forbinder med «The Great American Song Book» – et rikt repertoar av låter som først ble skrevet for musikaler, filmer og Tin Pan Alley, og som etter hvert dannet kjernerepertoaret til mange jazzmusikere i perioden fra 1920-tallet til 1960-tallet. Sangfragmentene rommer en ambivalens hvor tekstene om lykke og kjærlighet samtidig inneholder en skjult opplevelse av urettferdighet, frustrasjon og en lengsel etter endring.

I alle disse prosjektene fra det siste året opptrer Norments stemme mellom det tekstlig meningsbærende og det abstraherte. De forhåndsinnspilte tekstfragmentene i *Wonderful, Marvelous* spilles av i rommet for så å bli spilt inn på nytt og tilbake ut i rommet slik at det dannes en sløyfe av feedback hvor lyden tidvis forvrenses og ordene blir mindre tydelige. Tittelen *Wonderful, Marvelous* er hentet fra George og Ira Gershwins *S'Wonderful* fra 1927 – først skrevet for Broadwaymusikalen *Funny Face* og siden en standardlåt i jazzrepertoaret, tolket og innspilt på nytt utallige ganger fra musikere så ulike som Bing Crosby, Ella Fitzgerald og Sun Ra. Teksten er full av språklig lek med dagligtalens slang, rim og fonetisk elisjon (s'wonderful, s'marvelous, emosh', devosh'), som om det vanlige språket ikke er tilstrekkelig for å romme forelskelsens ekstatiske magi.

I de utallige innspilte versjonene av sanger som *S'Wonderful* lever sangernes stemmer videre lenge etter at utøveren selv har forlatt vår verden. Innspillingsteknologiens forbløffende evne til evig liv skaper en uendelig feedback-loop der stemmen aldri dør. Camille Norment kobler teknologiens frigjøring av stemmen fra sin kropp til myten om sibyllen fra Cuma. I den antikke myten fikk sibyllen sitt ønske om evig liv oppfylt, men ble straffet av den forelskede guden Apollon for å ha avvist hans kjærlighet. Fordi hun glemt å be om evig ungdom, eldes og krymper sibyllen gjennom årtusenene, til bare stemmen til slutt er tilbake.

I teksten «Notes on the Voice» fra 1976 formulerer den amerikanske komponisten, utøveren og sangeren Meredith Monk ti ulike punkter som utgjør et slags manifest med presist formulerte, og samtidig poetiske skildringer av stemmens betydninger og bruksområder¹. To av punktene fremstår særlig

¹ Meredith Monk, «Notes on the Voice» i: Deborah Jowitt (red.), *Meredith Monk* (London/Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997), 56-57. Først publisert i *Painted Bride Quarterly* 3, no. 2 (1976).



Camille Norment

Plexus (bellhorn). 2022. Commissioned Sound installation for Dia: Chelesa, Dia Art Foundation New York.

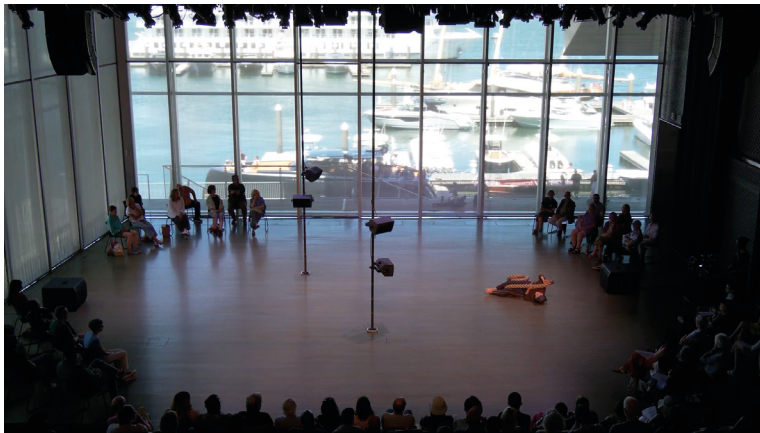
Photo: Bill Jacobson Studio.

relevante i møte med Norments vokalbasererte prosjekter. Monks punkt nr. 6 – «The body of the voice / the voice of the body» – peker på forholdet mellom stemmens egen klanglige materialitet og hvordan stemmen alltid tilhører en kropp. Kroppens tilstedeværelse i stemmen (det Roland Barthes kalte for «the grain of the voice») skiller seg fra vokalteknikk, tonalitet, stil eller uttrykk. Stemmen er både et fysisk materiale i seg selv, med sine unikt individuelle særegenheter, og samtidig noe som stiger opp fra en levende kropp og alltid peker tilbake på denne kroppen som utøver og menneske. Punkt 9 lyder kort og godt «The voice as language». Igjen ligger det en dobbelthet her, hvor stemmen ikke bare er et medium for å uttrykke og artikulere det språklige, men også er et språk i seg selv. Norments prosjekter benytter seg ofte av dette spennet, mellom stemmens kropp og kroppens lydlike vibrasjoner og resonans, mellom det semantiske nivået og det ordløse språket til stemmen i seg selv.

I Norments nye utstilling fortsetter stemmen sin evige tilbakekomst, nå via kunstnerens egen nyinnspilling av *S'Wonderful* og andre tekstfragmenter hentet fra den samme kulturelle sangboken. Den kroppsløse stemmen vi møter i kunstrommets «hvite kube» bærer med seg et ekko fra de mange utøverne som tidligere har sunget sangene, og de mange scenene hvor sangene først ble fremført under den såkalte *jazzalderen*. Sangene tilhørte ikke bare Broadways teaterscener, men barene og jazzklubbene; scener hvor den svarte amerikanske musikken blomstret, men hvor svarte og hvite utøvere ikke opptrådte på like premisser. Sangene som utgjør den stolte amerikanske sangboken var i sin samtid ikke anerkjent på samme måte av den etablerte kulturen (og i Europa ble musikken stemplet av nazistene som degenerert jazz). Etterkrigstidens kjærlighetssanger uttrykker slik en dobbel lengsel: en lengsel etter forelskelsens kjærlighetsfylte glede, og en kulturell lengsel etter en ny tid. Der sangene knyttes til en historisk epoke – etterkrigstiden – forbundet med modernitet, optimisme og etterkrigseufori, bærer de også med seg historien om 1940- og 50-tallets USA som et segregert samfunn med brutale Jim Crow-lover (en betegnelse som interessant nok henter sitt navn fra en populær sang, først fremført i 1828 av den hvite black-face-artisten Thomas «Jim Crow» Rice). Stemmene i Norments utstilling trekker slik en linje fra den hvite kubens privilegerte utstillingsrom til scener og saler hvor åpenlys diskriminering helt bokstavelig skilte hvite og svarte borgere blant stolradene.

Camille Norment omtaler ofte sitt eget arbeid med sonisk feedback som en parallell til en sykisk historieforståelse der samfunnet svinger mellom ytterligheter som en pendel: Historien som en feedbackloop. I dag, under et MAGA-styrt narrativ om å bringe USA tilbake til en forgangen amerikansk storhetstid på 1940-tallet, utspilles samtidig en regressiv loop i sanntid, ikke bare i USA, men over hele verden; en alvorlig backlash hvor opparbeidede rettigheter og hardt tilkjempede fremskritt settes i spill og reverseres, for kvinner, for svarte, for immigranter, for skeive, for klima og miljø.

I *Wonderful, Marvelous* videreføres en kompleks kulturhistorie båret frem via sangfragmentene som virvler i rommet. Samtidig bærer *stemmen* med seg en kunnskap som griper enda dypere. En kunnskap som formidles av *kroppen* like mye som intellektet, og som rommer et håp om kunsten og musikkens transformative kraft, kunstens evne til å favne både det rasjonelle og det spirituelle, det politiske og det primale. Det er ikke uten grunn at Meridith Monks notater om stemmen innledes med følgende to punkter: «The voice as a tool for discovering, activating, remembering, uncovering, demonstrating primordial/prelogical consciousness» / «The voice as a means of becoming, portraying, embodying, incarnating another spirit».



Camille Norment

ICA Boston Summer Stages Preview Performance. 2026. Dancer: Jimena Paz. Photo: ICA Boston.

Camille Norment served as the choreographer/composer for a live generated feedback performance in which a dancer wears wireless microphones and manipulates a mic'd rope, using movement to interact with a 8-channel speaker system.

Camille Norment (f. 1970, Maryland, USA) har opptrådt og hatt utstillinger internasjonalt i over tretti år. I sin kunstpraksis utforsker hun konseptuelt lyd og dens kognitive og fysiske forhold til kropper, omgivelser og historier. Verket kommer til uttrykk gjennom installasjon, komposisjon, skulptur, tegning og performance. Norment står bak flere permanente offentlige kunstverk, og er representert i mange offentlige og private samlinger. Separatutstillinger inkluderer blant annet Dia: Chelsea, Dia Art Foundation, New York; Bergen Kunsthall; og Veneziabiennalen. Komposisjonsoppdrag inkluderer Borealis – en festival for eksperimentell musikk, Ultima Oslo Contemporary Music Festival, Munch og The Armory i New York.

Steinar Sekkingstad (f. 1978) er kurator, skribent og rådgiver, basert i Bergen. Han er publikasjonsleder og kurator ved Astrup Fearnley Museet, og rådgiver for visuell kunst i Bergen kommune. Fra 2009 til 2022 var han kurator ved Bergen Kunsthall. Sekkingstad studerte kunsthistorie ved Universitetet i Bergen og skrev hovedoppgave om lyd i samtidskunsten i 2004. Han har redigert en rekke publikasjoner og skrevet om samtidskunst for tidsskrifter, publikasjoner og utstillingskataloger.



Camille Norment

Rapture. 2015. The Venice Biennale. Nordic Pavilion. Photo: Camille Norment Studio.

Single female voices sing each, one note from a B-F tritone, with interludes of breath, forming a sound focusing chorus that emits from projectile microphone sculptures.



Steinar Sekkingstad

The gallery space and the stage represent two different arenas within culture. These two arenas of mediation admittedly overlap to an increasing degree, given contemporary art's cross-aesthetic orientation, but they usually constitute two separate circuits when it comes to creating, producing, mediating, and experiencing art. Camille Norment makes use of both in her artistic practice. In her performances, she operates with the stage as arena and the concert as artistic format. In her exhibitions, she uses the gallery space as arena, and the format/artwork consists of objects, images, and sculptural sound installations.

In her performance works, Norment functions as an initiating composer, not only composing the musical work but also (and this is perhaps equally important) assembling an ensemble of performers who collaborate on the performance. With instruments such as electric guitar, bass, Hardanger fiddle and percussion, she often uses intimate trio or quartet formats. At other times, she assembles larger ensembles with instrumentation that may include wind and string instruments, and in which she herself is often the composer, arranger, conductor, and performer all at once. Norment works in the space between improvisation and composition – in a tradition that draws, among other things, on *the creative music* of composer-performers associated with the AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), founded in Chicago in 1965. She employs various forms of guided improvisation, in which an ensemble consists of individual instrumentalists who each bring their own personality to the performance. The work thus becomes a collective act of creation, in which the composer plans, notates, and facilitates, but where the performance always retains a substantial degree of improvisation and input from the musicians.

Part of what distinguishes the gallery space from the stage is the exhibition space's absence of the *performer*. The exhibition space has traditionally allowed less room for improvisation. In visual art, the artwork is most often fully developed before it is shown and appears as a self-sufficient object in a neutral space – independent of the artist's body or the presence of other performers. The "neutral" exhibition space is built on a modernist idea of

the autonomous artwork – an idea that displayed an extreme aversion, not only to anything resembling performativity, but to anything that might recall staged theatricality within the art space.

Norment's exhibitions do not conform to the art space's imagined neutrality. In her installations, the space itself instead acts performatively, while the works always point outward from the art space towards society and its surroundings. Through sound, kinetic movement and feedback loops, she creates artworks that generatively develop in dialogue with the architecture and the space, thereby also retaining something of improvisation's unpredictability. Look closely, and you will also notice that the exhibitions often contain traces of the stage's infrastructure (microphones, microphone stands, drum stands, or resonant instruments such as singing bowls) – as if the exhibition space were in the process of being rigged and prepared for a performer's entrance.

Among musical performers, the singer occupies a special position. The singer is the frontperson and star of the band. The voice is the primal instrument itself, with the most immediate capacity to express both person and personality.

Recently, the voice has taken an increasingly prominent place in Norment's practice. Although she has previously used her own voice, almost in secret, integrating her own singing into vocal-based installations such as *Rapture* (2015) and *Plexus (rhizome)* (2022), she now appears more often as a vocalist. In the exhibition *Lemma Dilemma* (Galleri F15, 2026), a continuous stream of detached words rippled out from two flanking rooms. From a speaker in one room, each word could be heard clearly enunciated as one long recited poem, without any form of meaning-building syntax or formulated sentences. From the other room, the words were sung; performed with varying pitch, duration, shades of tone and intensity, governed by the breath and body of the unseen singer. In the work *Will there also be singing?* (premiered at the Borealis Festival in 2026), Norment herself was composer, bandleader and singer. In addition to percussive sounds from the mouth and chattering teeth, Norment's singing consisted mainly of wordless vocals – a kind of pre-linguistic primal voice that explores the body as a vibrating and resonating sound source through deep chanting. The rest of the ensemble,

in addition to percussion, consisted of instruments with a similarly deep tone and low register: double bass, baritone guitar and viola d'amore. From a multichannel sound system in the room, however, one could hear clearly enunciated single words disembodiedly floating around the live musicians, from speakers in the ceiling.

In Norment's new exhibition, too, *Wonderful, Marvelous* at Atelier Nord, the artist's own voice fills the exhibition space via speakers. This time, the vocal is based on text fragments drawn from American popular music from the middle of the last century. These are songs associated with The Great American Songbook – a rich repertoire of tunes originally written for musicals, films and Tin Pan Alley, which in time formed the core repertoire for many jazz musicians in the period from the 1920s to the 1960s. The song fragments hold an ambivalence in which the lyrics about happiness and love simultaneously contain a hidden sense of injustice, frustration and a longing for change.

In all these projects from the past year, Norment's voice moves between the linguistically meaningful and the abstracted. The pre-recorded text fragments in *Wonderful, Marvelous* are played back into the room, then re-recorded and fed back out into the room, so that a loop of feedback forms in which the sound is at times distorted and the words become less distinct. The title *Wonderful, Marvelous* is taken from George and Ira Gershwin's *S'Wonderful* from 1927 – originally written for the Broadway musical *Funny Face* and later a standard in the jazz repertoire, interpreted and re-recorded countless times by musicians as different as Bing Crosby, Ella Fitzgerald and Sun Ra. The lyrics are full of linguistic play with everyday slang, rhyme and phonetic elision (s'wonderful, s'marvelous, emosh', devosh'), as though common language were not enough to hold the ecstatic magic of falling in love.

In the countless recorded versions of songs like *S'Wonderful*, the singers' voices live on long after the performer has left our world. The recording technology's uncanny capacity for eternal life creates an endless feedback loop in which the voice never dies. Camille Norment links technology's liberation of the voice from the body to the myth of the Sibyl of Cumae. In the ancient myth, the Sibyl's wish for eternal life was granted, but she was punished by the enamoured god Apollo for rejecting his love. Because she forgot to ask for eternal youth, the Sibyl ages and shrinks over the millennia, until in the end only her voice remains.

In the 1976 text "Notes on the Voice", the American composer, performer and singer Meredith Monk articulates ten points that together form a kind of manifesto, with precisely formulated yet poetic descriptions of the meanings and uses of the voice¹. Two of these points seem particularly relevant when approaching Norment's vocal-based projects. Monk's Point 6 – "The body of the voice / the voice of the body" – addresses the relationship between the voice's own sonic materiality and the way the voice always belongs to a body. The body's presence within the voice (what Roland Barthes called "the grain of the voice") is distinct from vocal technique, tonality, style or expression. The voice is both a physical material, with its own uniquely individual characteristics, and simultaneously something that rises from a living body and always points back to that body as performer and human being. Point 9 states, simply, "The voice as language". Again, there is a duality here, in which the voice is not only a medium for expressing and articulating the linguistic, but is also a language in itself. Norment's projects often draw on this tension, between the body of the voice and the body's sonic vibrations and resonance, between the semantic level and the wordless language of the voice itself.

In Norment's new exhibition, the voice continues its eternal return, now via the artist's own re-recording of *S'Wonderful* and other text fragments drawn from the same cultural songbook. The disembodied voice we encounter in the art space's 'white cube' carries with it an echo of the many performers who have previously sung these songs, and the many stages on which the songs were first performed during the so-called Jazz Age. The songs belonged not only to Broadway's theatre stages, but to the bars and jazz clubs; stages where Black American music flourished, but where Black and white performers did not perform on equal terms. The songs that make up the celebrated American Songbook were not, in their own time, recognised in the same way by the established culture (and in Europe, the music was branded as degenerate jazz by the Nazis). Post-war love songs thus express a double longing: a longing for the love-filled joy of falling in love, and a cultural longing for a new era. While the songs are tied to a historical epoch – the post-war years – associated with modernity, optimism and post-war euphoria, they also carry with them the history of 1940s and '50s United States as a segregated

¹ Meredith Monk, «Notes on the Voice» in: Deborah Jowitt (ed.), *Meredith Monk* (London/Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997), 56-57. Originally published in *Painted Bride Quarterly* 3, no. 2 (1976).

society with brutal Jim Crow laws (a term that, interestingly, takes its name from a popular song, first performed in 1828 by the white blackface performer Thomas "Jim Crow" Rice). The voices in Norment's exhibition thus draw a line from the white cube's privileged exhibition space to the stages and halls where open discrimination quite literally separated white and Black citizens among the rows of seats.

Camille Norment often describes her own work with sonic feedback as a parallel to a cyclical understanding of history, in which society swings between extremes like a pendulum: history as a feedback loop. Today, under a MAGA-driven narrative of bringing the US back to a bygone era of American greatness in the 1940s, a regressive loop is simultaneously playing out in real time, not only in the US but across the world; a serious backlash in which hard-won rights and progress are put at stake and reversed: for women, for Black people, for immigrants, for queer people, for the climate and the environment.

In *Wonderful, Marvelous*, a complex cultural history is carried forward through the song fragments swirling through the room. At the same time, the *voice* carries a knowledge that reaches deeper still: a knowledge conveyed by the *body* as much as by the intellect, and one that holds a hope for the transformative power of art and music, for art's capacity to embrace both the rational and the spiritual, the political and the primal. It is not without reason that Meredith Monk's notes on the voice open with the following two points: "The voice as a tool for discovering, activating, remembering, uncovering, demonstrating primordial/prelogical consciousness" / "The voice as a means of becoming, portraying, embodying, incarnating another spirit".



Camille Norment

Triplight. 2009. Photo: David Olivera.

Manifesting a historical paradox, the iconic 1955 Shure microphone in this work emits a bright star-like light, while casting a shadow of a cage around it.



Camille Norment

Lemma Dilemma. 2026. Installation at Galleri F 15, Moss, Norway. Photo: Vegard Kleven.

In *Lemma Dilemma*, Camille Norment speaks a series of relational words from a small suspended speaker in front of a curtain, in one room, and in another facing room, selected words are sung from a speaker behind the curtain. Both the spoken word and song are heard simultaneously and concurrently with the spiraling siren-like sound emanating from *Spawn*, two large halved singing bowls that are excited with tactile transducers.



Camille Norment

Plexus (rhizome). 2022. Dia: Chelsea, Dia Art Foundation, New York. Photo: Bill Jacobson Studio.

A floating waves of tactile voices are heard and felt emanating from the wooden structures.

Camille Norment (b. 1970, Maryland, USA) exhibits and performs internationally over a span of 30 years. Her practice thinks conceptually through sound and its cognitive and somatic relationship to bodies, environments, and histories. The artwork manifests in forms including installation, composition, sculpture, drawing and performance. Norment has several permanent public artworks, and appears in many public and private collections. Solo exhibitions include Dia: Chelsea, Dia Art Foundation, New York; Bergen Kunsthall; and The Venice Biennale, amongst others. Composition commissions include the Borealis Experimental Music Festival, Ultima Oslo Contemporary Music Festival, The Munch Museum, and The Armory, New York.

Steinar Sekkingstad (b. 1978) is a curator, writer and adviser, based in Bergen. He is Head of Publications and curator at the Astrup Fearnley Museum, and adviser for visual art at the Municipality of Bergen. He was curator at Bergen Kunsthall between 2009 and 2022. Sekkingstad studied art history at the University of Bergen and wrote his master's thesis on sound in contemporary art in 2004. He has edited numerous publications and written about contemporary art for journals, publications and exhibition catalogues. .



Camille Norment

Plexus (rhizome). 2022. Dia: Chelesa, Dia Art Foundation, New York. Photo: Bill Jacobson Studio.



Camille Norment

Will There Also Be Singing?. Commissioned performance, Borealis Festival 2026. Photo: Thor Brødreskift.

Atelier Nord Files

ISBN 978-82-93994-05-3

Redaktør: Ruth Hege Halstensen

Tekst: Steinar Sekkingstad

Engelsk oversettelse: Tonje Beisland

Design: Susanne Fleischmann

Art Direction:

Research and Development

Denne utgivelsen er produsert i forbindelse med Camille Norments utstilling *Wonderful, Marvelous* på Atelier Nord 11.09.–29.11.2026.

Utstillingen er en del av Ultima Oslo Contemporary Music Festival og er produsert av Atelier Nord. Utstillingen er støttet av Ultima Oslo Contemporary Music Festival, Kulturrådet and Fond for lyd og bilde.

Atelier Nord er støttet av Kulturrådet og Oslo kommune.

Atelier Nord

Olaf Ryes plass 2, 0552 Oslo

Åpningstider

Torsdag og fredag 15–18

Lørdag og søndag 12–17

www.ateliernord.no