

DELANTE DE TUS OJOS. SEMILLAS DE UNA PRÁCTICA DE LA DANZA

Lisa Nelson

Pienso en los ojos. Muchas piezas móviles.

Pienso en ver. Es más complicado de lo que parece.

Pienso en la visión y el movimiento. Lo uno da lugar a lo otro.

Viene a la mente el diálogo. Así es como experimento su unión. Y como experimento mi danzar: dentro de mi cuerpo y en sociedad con personas, cosas y espacio.

Ahora viene la supervivencia. Encontrar maneras de seguir bailando a lo largo de los años ha sido algo tan elemental como eso. Y estoy en deuda, en la inspiración inicial de mi trabajo en relación con la visión, el video y la danza, con una pregunta planteada por Steve Paxton cuando (cito) “señaló” [*pointed out*] la “Contact Improvisation” en 1972. Paxton preguntó: “¿Qué hace un cuerpo para sobrevivir?”.

En medio de un dilema sobre salir o permanecer en el campo de la danza, se planteó un interrogante: ¿Qué vemos en una danza? Para llegar al fondo de esta cuestión, me vi a mí misma haciendo la “ingeniería inversa” tanto de la composición de mi movimiento como de la composición de mi ver. Este texto marca una parte de este viaje.

Somos expertos en leer el movimiento. Para nuestra supervivencia, dependemos de la lectura de los detalles. El hecho de levantar una ceja, ensamblado en un sinnúmero de mínimos desplazamientos y sujeciones en el cuerpo, significa algo para nosotros. Incluso leemos las acciones antes de que aparezcan.

Con una mirada imperceptible, podemos sentir que alguien que no queremos que nos vea está a punto de darse la vuelta hacia nosotros. Antes de saberlo, hemos compuesto nuestro cuerpo para que sea invisible, o hemos compuesto nuestros ojos para que estén en otro lugar en caso de ser pasados por alto. Reacomponemos constantemente nuestro cuerpo y nuestra atención en respuesta al entorno, a cosas conocidas y desconocidas. Esta danza interior es la improvisación más básica: leer y responder a las instrucciones del entorno. Es el diálogo de nuestro cuerpo con

nuestra experiencia.

Con esta fluidez natural, el cambio de leer el movimiento a leer la danza podría parecer sencillo. Obviamente, para muchas personas, hay algo que interviene, alguna otra expectativa entra en juego. Comunicación, tal vez... ¿Qué aportamos a esa lectura?

Recuerdo el movimiento de los ojos de las personas durante una conversación. Con esta parpadeante danza idiosincrásica, nos mostramos unos a otros nuestra atención e intención. La oyente hace juegos malabares con dos pelotas, componiendo su cuerpo para oír y para que parezca que escucha al mismo tiempo. Mientras que la hablante hace juegos malabares con cuatro, componiendo su cuerpo para pensar, para canalizar su pensamiento hasta su lengua y ver y ser vista. Es una difícil negociación entre el diseño de nuestros sentidos, nuestras capacidades físicas y las reglas de nuestra cultura. Los juegos malabares de un intérprete se parecen mucho a los del hablante. ¿Qué pasa entonces con el espectador? ¿En la oscuridad con una pelota?

Para mis ojos, una persona que danza es la noticia, recién salida de la imprenta. Cuando el bailarín aparece, ¿qué miro? Si la iluminación lo permite, miro su aspecto. Siento curiosidad por la apariencia de los seres humanos. Luego miro sus ojos. Siento curiosidad por lo que está pensando, dónde cree estar, hacia dónde cree dirigirse. Incluso a distancia, leo muchas cosas en los ojos de un bailarín. Veo su vitalidad. Y llama mi atención.

Comienza un diálogo entre mi lectura de la intención del bailarín y la mía propia. Editando sobre la marcha para extraer un significado de lo que tengo delante de mí, también examino mi propio gusto.

Me pregunto qué es lo que le gusta observar a la gente.

Me encanta observar a la gente cantar. Cómo se les mueve el rostro para sintonizar con el sonido. Los ojos miran hacia fuera, luego hacia dentro, luego hacia fuera, luego no sé hacia dónde. Puedo ver la reacción que circula de la garganta al oído a la garganta y así una y otra vez. A veces el rostro parece transformarse por completo. A veces flota sobre una tranquila superficie de vibración, pequeñas formaciones de los labios, el atisbo de una lengua. Veo cómo el sonido da forma al cantante, cómo el oído afina el cuerpo a la vez que el cuerpo afina el sonido. Cuando observo este afinamiento, veo lo que deseo de la danza.

¿De qué modo es el “afinamiento” una analogía de la danza y del acto de ver danzar? En primer lugar, es físico: el afinamiento es una acción. Mueve mi cuerpo,

mis sentidos y mi atención. Es también sensual: puedo sentir cómo sucede en mi cuerpo. Es relacional: es mi modo de conectarme con las cosas. Y es composicional: pone las cosas en orden.

Cierto es que hay cosas en la danza más importantes que esto, como las hay en el canto. No obstante, me sentí impulsada a traducir la mecánica del afinamiento a una práctica de danza porque sentí curiosidad y porque podía. Esto ha aclarado muchas cosas, dejando intacto el misterio de la expresión humana.

El cuerpo es un instrumento de afinamiento compuesto por antenas sutilmente diferenciadas. Estos son nuestros sentidos y miden el cambio. Poco después del nacimiento, aprendemos a centrar nuestros sentidos en lo que necesitamos para sobrevivir. La cultura añade una capa de instrucción para construir los filtros receptivos necesarios para dar sentido al mundo. Me ha asombrado la mirada fija y absolutamente abierta de los niños pequeños antes de haber aprendido a componer los pequeños músculos alrededor de los ojos, el ritmo para mirar y apartar la mirada, la distancia adecuada entre sus rostros y el mío.

Nuestras conductas sensoriales se editan a partir de una paleta genética (cómo detectan nuestros ojos la luz respecto de la oscuridad, cómo localizan nuestros oídos la fuente del sonido, cómo se mueven nuestros cuerpos para explorar mediante el tacto, cómo se prepara nuestra nariz para oler) y nos movemos para satisfacer nuestra curiosidad en relación con el mundo. A lo largo de nuestras vidas recurrimos a esta paleta para componer un repertorio de respuestas para cambiar constantemente los entornos internos y externos. Estos patrones subyacen a nuestras elecciones y conforman nuestras opiniones y nuestro deseo de movimiento. Dan cuerpo a nuestra imaginación.

Llevo mucho tiempo hechizada por la danza. No solamente los amplios gestos, la pintura en el espacio o la música visualizada. Sino los detalles de una vida interior exteriorizada. Cuando hice mi aparición en la escena de la danza en Nueva York en 1971, ya había pasado de crear coreografías a crear *performances* basadas en la improvisación. Vine a Nueva York para unirme a la compañía de improvisación de Daniel Nagrin, The Workgroup, y traje conmigo mi imaginación y los patrones de movimiento de mi formación. En cuanto a mi propio trabajo, me preocupaba la perspectiva de crear marcos para lograr que mis incursiones específicas de movimiento fueran significativas en la escena neoyorquina.

Aunque los bailarines de aquella época disfrutaban temporalmente de libertad (para incorporar los movimientos de la vida cotidiana, comportamientos de

movimiento “naturales” y atletismo a los escenarios, y para proponer nuevos marcos para mirar la danza), yo anhelaba ver otra cosa. Algo por debajo de la interacción de los bailarines entre sí y la arquitectura del espacio, algo relacionado con la interacción de la bailarina consigo misma: el diálogo interno que da forma a la superficie.

Observé con envidia que el público del cine animado, donde la figura humana (y el propio espacio) se transforman de forma despiadada, tenía la expectativa de sentir sus imaginaciones atizadas y leer entre líneas. Como consideraba que esa mutabilidad física ilimitada era el territorio natural de la danza, quise que los bailarines en escena reclamaran ese espacio: la articulación del diálogo antaño mágico con el mundo físico que nuestra cultura forja en noso-tros y luego nos emplaza a olvidar.

Consumida por el deseo de poner esto de manifiesto en mi propia danza, sentí que los filtros de mi formación nublaban mi visión. Sin saber qué otra cosa hacer, a los veinticuatro años deje de bailar. Por casualidad tomé en mis manos una cámara de vídeo portátil y en una inmersión de cuatro años encontré nuevamente mi camino hacia la danza, a través de los ojos.

Tal vez porque el cuerpo es a la vez el medio y el producto de la actuación de danza, me deslizo de un lado del espejo al otro, una y otra vez, de considerar verlo a considerar hacerlo o sentirlo. Filmar y editar vídeo me colocó a ambos lados del espejo a la vez. Al hacerme espectadora de mi propia visión, el vídeo fue un catalizador para invertir la danza interior del ver en el espacio. Finalmente, se convirtió en un modelo para explorar junto con otros cómo obtener significado de la danza, desde dentro y desde fuera.

Aunque cuando bailamos utilizamos los ojos de manera distinta a cuando aprendemos u observamos bailar, los ojos desempeñan una función central en cada caso. Durante la danza, los ojos, estén abiertos o cerrados, funcionan para equilibrar el movimiento del cuerpo (un buen motivo para su diseño de extrema movilidad). Cuando están abiertos, son nuestra primera defensa contra el futuro, el sentido más rápido para discernir obstáculos en nuestro camino. Cuando observan, los ojos son la ventana de nuestro sentido cinético: abarcan la danza.

La danza, no por casualidad, es una tradición visual. La aprendemos, principalmente, mediante la mirada y la imitación. Para los bailarines, es a la vez una bendición y una maldición estar genéticamente conectados a imitar los movimientos que vemos desde que nacemos.

La bendición es un mundo lleno de actuaciones libres. Un niño pequeño con un pincel, gente en un vagón de metro abarrotado, estorninos que salen volando en desbandada de un árbol... no carecemos de modelos para observar y encarnar. La maldición es que este reflejo es difícil de controlar. Nos resulta tan inevitable no duplicar los modelos de danza en nuestros escenarios y aulas como no reproducir los gestos de la gente que conocemos.

Sin embargo, existen misterios en este mecanismo. ¿Por qué una niña reproduce la cojera del padre y su hermano la sonrisa constante de su madre? De algún modo elegimos.

Me han sorprendido mis propias elecciones. El hecho de trabajar con vídeo me mostró que reflejar el contenido de lo que veía era solamente parte de la historia. Resultaba obvio que los movimientos mínimos dentro del mecanismo del ojo ejercían una profunda influencia sobre los patrones de movimiento de mi cuerpo.

En los años setenta, la tecnología de edición de vídeo era más físicamente interactiva que ahora. Durante unos años, plantada frente a dos cámaras de vídeo, sentada casi sobrenaturalmente inmóvil excepto para pulsar botones y mover los ojos de un lado a otro, editaba inserciones de fracciones de segundo de frases de movimiento individuales, parcheando y plegando fragmentos de las frases dentro de sí mismas. A lo largo del tiempo, mi danza adquirió una cualidad de transiciones uniformes aunque abruptas, como los saltos de montaje [*jump cuts*] en el cine. Aunque tampoco indeseado, este aprendizaje de remodelación visual y su aplicación a mi danza eran involuntarios por mi parte. Es importante aquello con lo que alimentamos nuestra mirada.

En otros caos, la remodelación no era intencionada, pero mi aplicación sí lo era:

Me intrigaba la idea del “momento anterior a la acción” durante muchos años de grabación en vídeo de la obra de Bonnie Bainbridge Cohen, educadora del movimiento, con niños afectados por lesiones cerebrales. En aquella época ella lo llamaba “planificación premotora”. Con el visor de la cámara pegado al ojo, mi cuerpo se dejaba inundar por la imagen del rostro de un bebé, muy cerca. Cuando Bonnie le ofrecía un juguete, podía ver minúsculos cambios de atención en la concentración de sus ojos y, pensaba yo, en el tono de su piel. Parecía como si entrara en su sistema nervioso, por detrás de sus ojos, o como si él entrara en el mío. Podía ver su deseo cuando, con el atento tacto de Bonnie, el bebé ordenaba su sistema nervioso para alcanzar el juguete y yo veía cómo concentraba sus ojos antes de alcanzarlo. En cierto modo, años de observación de esta planificación premotora en los ojos de los bebés me permitió acceder a mi propia planificación.

La primera vez que invertí mi movimiento, se volvió espontáneo mientras bailaba. Era una reacción al hecho de reconocer que una acción que acababa de hacer era un patrón habitual irrelevante en mi circunstancia actual. De pronto me vi a mí misma invirtiendo la acción como si pudiera devolverla, deshacerla. Luego, tan pronto como me daba cuenta de que había comenzado a invertirlo, me era imposible no volver a dar marcha atrás, atrapada en un ritmo existencial.

Por extraño que pareciera, esto me permitía entender que mi cuerpo estaba reconociendo su comportamiento una fracción de segundo después de comenzar una acción. Si pudiera hacer que mi conciencia retrocediera tan solo otra fracción de segundo, podría reconocer el momento de organización antes de que la acción espetara. De este modo, llegué a sentir este momento detrás de mis ojos, como lo había percibido en los ojos de los bebés.

Me impuse la práctica de redirigir la elaboración o la intención de una acción antes de su aparición, en el instante en que sentía que llegaba a organizarse en mi cuerpo. El resultado fue tan sorprendente como caerse por la madriguera de un conejo. Esto se convirtió en una técnica personal para provocar nuevos patrones de movimiento y una estrategia útil para reubicar mi imaginación.

El vídeo combina dos poderosas herramientas de aprendizaje: un ojo mecánico para diseccionar las partes móviles de la mirada (enfoque, panorámica, rastreo, *zoom*) y reproducción instantánea para mostrar la causa y las consecuencias de tus acciones. Me preparó para explorar cómo el cuerpo se compone a sí mismo: primero, enfocar los sentidos; después, orquestar sus movimientos alrededor de su imaginación y deseo de significado. Fue un pequeño paso para trasladar mis experiencias de aprendizaje con la cámara al trabajo con mis sentidos en el entorno, y lo hice sobre la marcha, integrándolos en mi vida cotidiana, enseñando y bailando con otros.

En un principio, mi única guía era mi cuerpo y la propia herramienta. Colocar la cámara sobre mi ojo amplificaba las sensaciones de la mirada y los movimientos que mi cuerpo hacía como soporte de mi acto de ver. La desorientación física era tan extrema como aprender a conducir un coche. Observé cómo mi cuerpo adaptaba su forma a la cámara sostenida en la mano igual que la mano de un bebé se adapta a la taza. Tomé nuevas instrucciones de movimiento e inmovilidad de este diálogo con mi deseo de ver. Dar satisfacción a mis ojos implicaba a todo mi cuerpo y a toda mi experiencia.

Para dar soporte a mi nuevo ojo, mi cuerpo asumió una inmovilidad que no había experimentado antes. Aunque el visor de la cámara estaba a siete centímetros del ojo, podía sentir cómo mi enfoque me sujetaba al espacio real situado más allá,

mientras que lo que miraba se canalizaba profundamente a través de mi cuerpo, de modo que parecía que literalmente lo sostenía. Entré en un diálogo entre mi atención y mi fisicalidad. Mi interés en el objeto de mi mirada sostenía ambas cosas en equilibrio mutuo o bien me hacía enloquecer.

En el acto de grabar, cada movimiento que hacía alteraba el movimiento que miraba. Al girar la cabeza, el margen del encuadre parecía empujar, seguir, tirar de mi sujeto o dirigirlo a través del espacio. Sobre un fondo sin texturas, rastrear un salto en la dirección del salto borraba su movimiento a través del espacio. Mi propia velocidad podía arrollar la velocidad del sujeto. El conocido principio de que el acto de observar cambia lo observado resultaba obvio y lo inverso era igualmente palpable: lo que yo observaba me cambiaba. Lo más irresistible, según pude ver, era que mi forma de observar me cambiaba tanto a mí como a lo que yo miraba.

¿Qué era la figura, qué era el fondo? Cuando mi ojo exploraba algo inmóvil, el movimiento de mi acto de ver era la figura. No obstante, cuando tanto mi encuadre como el sujeto se movían, cambiaba una y otra vez. Esto era de lo más interesante.

Durante la danza, figura/fondo se traducían en moviente/entorno o moverse/ser movido. Qué era qué estaba determinado por cómo dirigía yo mis sensaciones. En inmovilidad o en movimiento, cuando yo consideraba que estaba tocando una pared, yo era la figura. Cuando yo percibía que la pared me tocaba a mí, yo me convertía en el fondo. Mi cuerpo se convertía en el entorno del espacio. Sentía que mi movimiento se reorganizaba alrededor de estos desplazamientos perceptivos y cambiaba de cualidad, construyendo nuevos patrones interiores para mi danza.

Al mirar a través de la cámara, ¿qué me guiaba? A veces seguía la apetencia de mi ojo. Esta experiencia era extremadamente sensual, ya que mi ojo rastreaba los seductores límites de la luz y la oscuridad, despreocupado de nombrar, jugando con el ritmo y el dibujo. A veces el contenido situado dentro del encuadre atraía mi curiosidad y yo organizaba el movimiento de mi mirada para darle sentido. Intermitentemente, las necesidades de mi cuerpo ejercían funciones directivas, cuando yo estornudaba o dejaba de mirar para aliviar un calambre en un pie. A veces mi ojo seguía a mis oídos, o mi atención se distraía para recuperarse de la furia de mi atención. La dirección cambiaba constantemente de un sentido a otro, de lo que estaba delante de mí a lo que estaba dentro de mí, de sentir a dar sentido. Este escalonamiento de la atención era igualmente obvio mientras danzaba y observaba con ojos desnudos.

A menudo retiraba la cámara. Observaba la actividad de los ojos mientras comía, reía, pensaba, paseaba por campos conocidos, por calles de ciudades extranjeras,

mientras bailaba y observaba cualquier cosa. Anotando sus dibujos, jugaba a alterarlos.

Al entrar en una habitación abarrotada de gente, observé que mis ojos buscan al instante los espacios vacíos, trayectos seguros por donde navegar, un patrón que forjé cuando era muy joven. Cuando los redirigía para enfocar mi atención primero sobre las personas, el cambio en el músculo era minúsculo, pero mi futuro en la habitación cambiaba profundamente.

Abandonados a sus propios dispositivos, como lo están en la danza occidental, los ojos se mueven automáticamente para contrarrestar el movimiento del cuerpo. Cuando invertía esa relación redirigiendo mis ojos en medio de la danza, me asombraba el poder de dos pequeños globos de fluido, movidos por doce pequeños músculos, para arrastrar mis cincuenta kilos por el espacio.

Observé patrones de micromovimientos, como la composición del movimiento de mis ojos y la postura de mi cuerpo caminando hacia atrás. Mantener esa organización caminando hacia delante hacía algo más que provocar formas de andar cómicas. Me convertía en una criatura, poniendo de manifiesto que nuestra forma de afinar nuestros sentidos está en la raíz del carácter, y es fácil acceder a su transformación mediante la recomposición de los ojos.

La reproducción de lo grabado ponía en evidencia que cada movimiento de la cámara era una elección, consciente o no, ya sea del deseo fisiológico o de los hábitos de mis sentidos, mi necesidad de dar significado a lo que se encontraba delante de mí o de la circunstancia de mi cuerpo. Cuando veía una cinta justo después de grabarla, podía recordar lo que ocasionaba el desplazamiento de mi atención dentro y fuera de mi cuerpo y ver las consecuencias. Llegué a reconocer cualidades diferenciadas resultantes de cada uno de estos principios de organización y anoté mis preferencias.

A veces veía cosas en la reproducción de las que no me había dado cuenta durante la grabación, pero que en una segunda visión quedaba claro que me habían guiado. Evidentemente, mi movimiento estaba conformado por reacciones a señales del espacio que me eran invisibles. Esto arrojaba una luz de duda sobre la idea del impulso de movimiento “espontáneo”. Y esto cambió mi percepción del espacio durante la danza: estaba nadando en señales.

Actuar con los ojos abiertos me había mantenido alejada de mi entorno. Para acercar el espacio, lo único que necesitaba era cerrarlos. Nuevas instrucciones para navegar por el espacio surgieron del tacto y del oído y reinformaron mi danza con

los ojos abiertos. Leer el espacio de este modo lo grabó en mi cuerpo, me convirtió en un impresionista. Y a la inversa: mi movimiento sostenía un espejo ante el espacio, haciendo visible su vida oculta.

Al observar la danza, como al observar cualquier cosa, se construye una imagen desde la aportación de muchos sentidos y cada uno mide el tiempo a su manera. Con los ojos cerrados, se requiere mucho tiempo para aprender un movimiento de alguien. La imaginación se inserta en el flujo del tiempo. Al apoyarse en el tacto y en el oído, surgen extraños dilemas físicos, que invocan recuerdos de interacciones con los mundos animado e inanimado mientras repaso toda mi experiencia para dar sentido a lo que tengo entre manos.

A veces lo que recordaba haber saboreado durante la grabación no era visible durante la reproducción o apenas lo era. El tiempo que se tarda en ver es un factor. El tiempo pasa de manera distinta en un pequeño fotograma. Recuerdo mi irritación durante una actuación en directo cuando el movimiento complejo fluye más deprisa que mi capacidad de lectura. Mis sentidos buscan una implicación más rica, tal vez para leer el espacio o el sonido negativos; o abandonan la sala para irse a mis pensamientos. La jerarquía de los sentidos es otro factor. Cuando había música a mi alrededor mientras grababa, en la posterior reproducción veía cómo mi ojo se iba tras ella, bien cegándome o bien atrayéndome hacia los detalles del movimiento que tenía delante.

El vídeo es una máquina de tiempo. Una grabación facilita el recuerdo e imita sus imperfecciones. La idea de que una grabación es algo fijo ha sido de muy poca utilidad para mí. Veo algo diferente cada vez que la miro. Es más, la grabadora pone el tiempo en tus manos. Un acontecimiento grabado en cinta tiene plasticidad. Puedes hacer que retroceda o que avance de nuevo. Puedes ir más deprisa, condensando la forma. O más despacio, estirando los tejidos de contenido. Puedes saltar al azar de un momento a otro. Empezar en cualquier punto, terminar en cualquier punto. Dentro del cuerpo, estas operaciones adquieren complejidad.

Moviéndome con o sin cámara, cuando pido a mi cuerpo que retroceda en su viaje lo más lejos que pueda recordar, las ayudas nemotécnicas surgen espontáneamente, sin un orden concreto, de numerosas fuentes, desde mi organización física, mi relación con el espacio, mis sensaciones o mis pensamientos sobre la marcha. Mientras centro mi atención en el pasado reciente, viajo a través del tiempo en dos direcciones a un tiempo, siguiendo a mi cuerpo hacia donde he estado a la vez que me encuentro conmigo misma donde estoy. No se trata tanto de una prueba de memoria como de una cuestión de conciencia. ¿Dónde he estado? ¿Qué disfruté allí?

Cuando alguien observa mis esfuerzos o yo miro los suyos, podemos comparar nuestros recuerdos.

Siempre curiosa por saber cómo miran una danza los bailarines, les pido que asuman la función de la grabadora de vídeo con sus cuerpos. Observamos una danza, luego un grupo de nosotros, todos al mismo tiempo, mostramos inmediatamente al intérprete (o a los intérpretes) lo que hemos percibido. Para llevar a cabo esta reproducción fielmente, accedemos a todas nuestras capacidades físicas y a toda nuestra experiencia.

Se pone ante nosotros lo que cada observador ha encontrado digno de mención en la danza. Algunos se han sentido atraídos por el diseño en el espacio, otros por la relación con la arquitectura, otros por la psicología, otros por la cualidad del movimiento, otros por la acción, otros por lo que imaginaron mientras observaban (lo que les gustaría haber visto). Lo que se muestra es una percepción colectiva de la danza, una danza de opiniones.

Observar estas danzas de segunda generación es como observar el cielo. Invariablemente tomamos nota de sus manifestaciones peculiares y su forma en general a lo largo del tiempo. Llamamos la atención los puntos de consenso entre nosotros. Sin embargo, no hay conclusiones aquí. Este ejercicio de percepción deja abierta la pregunta: ¿qué vemos en una danza? Es una semilla que pone la visión en la línea y en el campo de juego.

Traducción: © Antonio Fernández Lera 2012

**Una versión de este ensayo se publicó por primera vez traducido al francés bajo el título “Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception”, en la revista *Nouvelles de Danse* números 48-49, Bruselas, 2001. Fue publicado posteriormente en inglés bajo el título “Before Your Eyes: seeds of a dance practice” en *Contact Quarterly* Vol 29, número 1, invierno/primavera de 2004.
© 2003 Lisa Nelson**

Lisa Nelson. Coreógrafa, intérprete de improvisación y artista de colaboración que explora, desde los años setenta, el papel de los sentidos en la actuación y observación del movimiento. A raíz de una investigación del vídeo y la danza en los años setenta y ochenta, desarrolló un enfoque hacia la composición espontánea y la performance que ha denominado “Tuning Scores”. Nelson viaja por todo el mundo para actuar, enseñar y crear danzas y mantiene colaboraciones con otros artistas como Steve Paxton y Scott Smith. Es co-editora de *Contact Quarterly*.