

Zurich, le 30 janvier 2020

CG : Depuis douze ans, vous travaillez ensemble sous le nom de Kueng Caputo. Comment avez-vous fait connaissance et comment votre collaboration a-t-elle commencé ?

LC : Sarah a été la première femme de ma connaissance à s'intéresser au design, comme moi. Pendant nos études de design industriel à la Haute Ecole des arts de Zurich, nous avons réalisé ensemble un des derniers projets d'étude, sur le thème « Héberger un hôte ». L'idée maîtresse était : comment passer des vacances dans sa propre ville ? Nous avons donc ouvert dans la gare de marchandises de Zurich un hôtel temporaire en carton. Il s'appelait *72 heures*, et cela a été sa durée d'existence effective. Dans deux grands espaces, nous avons aménagé six suites qu'il était possible de réserver pour une durée comprise entre 15 minutes et une nuit entière. L'hôtel a été complet en permanence.

SK : Pendant nos études encore, nous avons pu présenter le projet au Salone Satellite à Milan (c'est un programme pour jeunes designers du Salone del Mobile) et dans une exposition collective en Corée du Sud. C'est là que cela a véritablement commencé. Il nous a fallu immédiatement trouver une marque pour nous lancer. Cela a été Kueng Caputo, avec une adresse électronique et un site Internet. Les choses sont arrivées ainsi, tout simplement.

CG : Ensuite, vous avez décidé de faire ensemble votre travail de diplôme ?

LC : Après l'expérience de l'hôtel en carton, il était clair pour nous que nous ferions aussi notre travail pratique de diplôme ensemble. Nous nous sommes intéressées à la notion de copie, qui est comprise de manière très paradoxale dans le design. On cherche toujours à faire quelque chose de nouveau, on ne veut surtout pas être copié, et pourtant, on parle constamment d'inspiration. Cette rhétorique se fait entendre dès l'école. Nous voulions affirmer au contraire que tous, nous subissons toujours l'influence de ce qui nous entoure et que, pour autant que l'on indique la source, une copie peut aussi être un hommage, comme lorsque l'on cite quelque chose. Nous avons donc décidé de copier les travaux de diplômes de nos camarades ou de créer des objets qui leur empruntent des citations. À l'exposition finale, nous avons présenté nos « copies » entre les originaux de nos camarades.

SK : Cela a très bien fonctionné. Les visiteurs, par exemple, voyant un de nos curieux objets, remarquaient que l'autre objet, en face, était très semblable. On se rendait vite compte qu'il y avait un dialogue entre les objets. Les originaux étaient alors



regardés avec plus d'attention, parce que nos copies signal-aient certains détails. Finalement, presque tous nos camarades ont voulu être copiés. Quand on s'intéresse d'aussi près au travail de quelqu'un, c'est en effet bien moins une copie qu'un hommage.

LC: Pendant que nos camarades préparaient leurs travaux, nous avons établi un catalogue. Pour cela, nous avons aussi fait des copies, mais d'objets de design connus. Les illustrations montraient chaque fois l'original à côté de notre copie. Plus tard, nous avons réussi à faire publier ce catalogue par une maison d'édition. Il a dès lors joué un rôle important pour la suite de notre carrière.

CG: Et c'est pour ce projet que vous avez reçu en 2009 un prix de design ?

SK: D'un côté, pour ce travail, nous avons reçu de l'Office fédéral de la culture le Prix suisse de design, et de l'autre, la direction de l'école débattait sérieusement la question de savoir si elle devait vraiment nous décerner un diplôme.

LC: Il nous paraît important d'en parler, en particulier pour les étudiants et les étudiantes. On devrait profiter des études pour expérimenter des choses. Dans notre cas, c'est cette liberté dont nous jouissons durant les études qui nous a permis de tester notre collaboration. Il ne s'agit pas de faire les choses pour plaire aux enseignants ni pour obtenir une certaine note. Car tout cela n'a parfois pas grande importance. Ce qui compte, c'est toujours qui regarde quoi.

CG: Quelle a été pour vous, jeunes designers, la signification de ce prix ?

SK: A l'époque on pouvait encore choisir entre une récompense en espèces et un séjour en atelier à New York. Nous avons choisi l'atelier.

LC: Malheureusement, nous n'avons pas pu aller toutes les deux à New York, car à moi, on m'a refusé le visa. C'était une première épreuve pour une jeune duo. Sarah est partie à New York comme prévu. Il me fallait un plan de rechange et j'ai pu rapidement organiser un séjour au Japon. J'ai eu la possibilité d'utiliser une place de travail dans le bureau d'un designer de mes amis, Teruhiro Yanagihara. Sarah et moi avons quand même travaillé ensemble à des projets, à distance et avec un grand décalage temporel.

SK: A Osaka, Lovis avait une place de travail à une table, moi à New York, j'avais tout un atelier sans aucune structure préétablie. Je travaillais donc généralement la nuit, afin que nos activités soient simultanées. Les choses que Lovis expérimentait en petit avec des allumettes, je pouvais les réaliser en grand. J'avais apporté quelques exemplaires de notre catalogue *Copy* à une librairie éphémère à New York. Fabienne Stephan, de la galerie Salon 94, après en avoir acheté un, a pris contact avec nous. Comme j'étais dans les environs, nous nous sommes immédiatement rencontrées dans sa galerie. C'était une galerie d'art qui avait tout récemment commencé à exposer et vendre aussi des objets de design. Un nouveau marché était en train d'apparaître pour les pièces de design de collection. La galerie nous a aussitôt invitées à apporter une contribution à une exposition. Nous avons créé pour cela la série *Old Tennis Balls*, et je produisais directement les objets dans l'atelier de New York.

LC: En même temps, alors que je n'étais au Japon que depuis une semaine, on m'a invitée à prendre part à un débat public à l'occasion d'une rencontre de design à Osaka. Il y avait beaucoup de monde, environ trois mille visiteurs. J'étais sur l'es-trade avec un designer japonais très célèbre, Hironao Tsuboi, et après ce débat, on connaissait soudain mon nom au Japon, et celui de Kueng Caputo. J'ai été invitée à enseigner à l'Université de Kyoto. Cela a été ma première expérience d'enseignement. Avec Teruhiro Yanagihara, nous avons repris le projet *Copy*. Ils ont copié des choses de nous, nous des choses

d'eux, et ainsi de suite. Le résultat a ensuite été exposé à Tokyo. Nous avons pu nous constituer, autant au Japon qu'à New York, un réseau dont nous profitons encore aujourd'hui.

CG: Depuis 2012, on n'offre plus cette possibilité d'un séjour en atelier. Qu'en pensez-vous ?

SK: Cet atelier était une occasion unique pour des créateurs. Un privilège, aussi. De pouvoir simplement prendre du temps pour soi, s'immerger dans un autre milieu et faire ce que l'on veut.

LC: Je ne comprends pas pourquoi l'on a aboli le séjour en atelier. Un prix en espèces est aussi une aide, bien sûr, mais je crois qu'un séjour dans un atelier à l'étranger est ce que l'on peut offrir de mieux à une personne en début de carrière de création. Je trouve qu'il faudrait le réintroduire.

CG: Quelle a été l'influence du séjour new-yorkais sur votre carrière ?

SK: La galerie Salon 94 à New York nous a ensuite accueillies dans son programme de réseau d'artistes. Du coup, nous étions placées. La galerie se rendait à toutes les foires d'art et de design. Et soudain, il y en a eu partout. Nous avons créé de nouveaux travaux pour chaque foire. C'est ainsi qu'ont été réalisées les *Sand Chairs* ou la série de bols et de meubles *Never Too Much*.

LC: Ce marché des galeries, nous sommes vraiment tombées dessus par hasard. Un coup de chance. Après nos études, nous n'avons pas été obligées d'avoir une activité accessoire, mais avons pu directement travailler – avec un revenu modeste – comme designers à plein temps et entièrement indépendantes. Pour nous, il a toujours été très important de travailler avec des entreprises artisanales, avec des gens qui peuvent réaliser des choses formidables. Mais il faut du temps pour cela, et ça coûte. Le marché des galeries nous a permis de le faire ; parce que si l'on veut produire en Europe, les coûts de fabrication sont très élevés. Nous avons dès le début fait notre possible afin qu'il n'y ait pas de pression sur les honoraires des personnes avec qui nous collaborions. Mais on finit ainsi automatiquement par aboutir dans ce segment haut-de-gamme où un objet de design devient une pièce de collection.

SK: A partir de 2015, une deuxième galerie a présenté nos travaux, Etage Projects à Copenhague. Nous étions toujours invitées par ailleurs à participer à des expositions collectives organisées par des galeries et des institutions culturelles. Mais peu à peu, nous avons remarqué un changement : les galeries ne représentaient plus nécessairement certains artistes ou designers en particulier, mais organisaient plutôt des expositions de groupe. Et je crois que le marché est maintenant plutôt tourné vers les meubles vintage.

CG: Quelles ont été pour vous les conséquences de ces changements dans les galeries de design ?

SK: Nos objets se vendaient toujours plus mal. Et en même temps, nous voulions prendre nos distances par rapport à ce segment de marché et ne plus tirer notre revenu seulement de ce petit pour cent de la société. Lovis s'est mise à enseigner davantage, nous avons réalisé plus de travaux de commande en dehors du circuit des galeries, et commencé à financer nous-mêmes certaines productions et certains projets.

LC: La galerie, par exemple, n'a pas voulu assurer la production des bols *Never Too Much*. Nous avons donc décidé de le faire nous-mêmes. Nous serions moins dépendantes et aurions des délais moins serrés. Le développement et la production de nos projets demandent en effet beaucoup de temps.

CG: Vous avez évoqué plus d'une fois la collaboration avec les fabricants et les artisans, qui est importante pour vous. D'où vient cet intérêt ?

SK : Cela a commencé très tôt. Après New York, nous avons reçu d'autres bourses et avons pu voyager deux mois en Inde et en Afrique du Sud. Nous avons pu ainsi travailler sur place avec les artisans. Aujourd'hui, dans presque tous nos projets, nous collaborons étroitement avec des spécialistes de la production et des entreprises artisanales.

LC : C'est un processus qui souvent demande beaucoup de temps. Il faut d'abord voir quels sont les savoir-faire disponibles qui permettront de créer quelque chose. Puis il faut ébaucher des prototypes, mettre la production en marche et rester en contact permanent.

SK : Si nous aimons travailler avec des matériaux connus et des traditions artisanales établies, c'est aussi parce que nous nous efforçons toujours de faire des objets avec lesquels les gens peuvent établir une relation familière. Mais nous voulons en même temps provoquer une irritation, qui amène à se poser des questions. Dans *Never Too Much*, par exemple, on a l'impression, de loin, que c'est du marbre. Mais en regardant de plus près et en touchant, on s'aperçoit que c'est du cuir. Nous avons pu réaliser ces objets en cuir avec une entreprise italienne qui ne fabrique par ailleurs que des petits objets, du genre porte-monnaie. Elle n'avait jamais fait de grands objets comme des bols, et encore moins des meubles. Cette manière de procéder demande une grande confiance de la part des fabricants, parce qu'ils prennent des risques. Ils réalisent quelque chose qui pour eux est nouveau, et il se peut que cela ne fonctionne pas.

LC : Il y a beaucoup de travaux que de moins en moins de gens sont encore capables d'effectuer. Nous en faisons régulièrement l'expérience. Pour une transformation, nous cherchions quelqu'un sachant travailler le feutre. Nous avons finalement trouvé un monsieur à la retraite qui a pu former nos gens. C'est un immense savoir artisanal qu'il faut conserver avant que notre génération ne le voie disparaître.

CG : Le projet Arita 2016/ a démarré dans des conditions similaires. Pouvez-vous nous en dire quelques mots ?

SK : Le projet regroupait divers fabricants autour de la ville d'Arita, au Japon, qui voulaient sauver l'économie de leur région. Arita possède une riche tradition, vieille de 400 ans, de la fabrication de porcelaine. On y trouve tout : la glaçure, le modelage, la production de l'argile. Techniquement et économiquement, toutes ces entreprises dépendent les unes des autres. Au cours des dernières années, les commandes avaient fortement régressé, ce qui mettait en danger la transmission du savoir-faire et bien sûr aussi de nombreux emplois. Des designers de tous pays ont été invités, sous la direction de Teruhiro Yanagihara, à collaborer sur place, chacun ou chacune avec une entreprise, pour en faire connaître au monde la spécialité par le moyen d'une série d'objets de design, et d'une manière générale pour montrer toutes les ressources dont dispose Arita.

LC : Nous avons été invitées à collaborer avec la manufacture de porcelaine Kin'emon Toen. Parmi les autres designers, beaucoup sont arrivés avec des dessins tout prêts. Nous avons passé plus d'un mois là-bas. Au début, nous nous sommes contentées d'observer, puis nous avons créé une série d'objets avec Kin'emon Toen. Nous n'avions pas pour toute la durée du séjour des interprètes à disposition, mais la motivation était grande de part et d'autre et nous avons trouvé le moyen de nous comprendre. Pour nous, c'est toujours un honneur de pouvoir réaliser un projet avec des entreprises qui, comme Kin'emon Toen, possèdent un immense capital de savoir.

CG : Comment arrivez-vous à maintenir l'équilibre entre les projets que vous voulez réaliser et les nécessités de votre survie financière ?

LC : Nous sommes indépendantes et devons constamment faire en sorte de pouvoir joindre les deux bouts. Pour cette

année, par exemple, nous ne savons pas ce qui viendra. Cette incertitude, c'est notre quotidien et il faut faire avec. Dans le design, il n'y a pas de tarifs normés comme chez les architectes, par exemple. Il existe bien des associations professionnelles, mais, d'après l'expérience que nous en avons, elles n'ont pas une influence suffisante. Mais en dépit de toutes les difficultés, c'est un immense privilège de pouvoir faire, dans notre activité professionnelle principale, quelque chose de beau, d'être nos propres patronnes et de pouvoir organiser notre travail comme nous le voulons.

SK : Nous ne sommes pas devenues designers pour nous enrichir. Il suffit que nous nous y retrouvions : la satisfaction, les travaux, l'argent. Toutes les deux, nous n'avons pas besoin de beaucoup pour vivre, mais nous devons être réalistes et conscientes des risques que nous courons comme designers indépendantes. Dans le design, les budgets à disposition pour les projets sont rarement importants, il s'agit généralement de tout petits montants sur lesquels il faut soigneusement garder la vue d'ensemble. Nous avons un roulement assez rapide qui nous permet d'expérimenter des choses. Un métier de rêve pour beaucoup peut-être, mais il faut garder le sens des réalités.

CG : Vous mentionnez la différence avec l'architecture, mais avez déjà eu des mandats dans le domaine de l'aménagement intérieur. Aimerez-vous faire plus souvent ce genre de travaux proches de l'architecture ?

SK : Tout ce qui a rapport à l'espace aménagé nous intéresse depuis longtemps. Dans une salle, quelque chose peut produire un grand effet et être petit, ou être grand et produire un faible effet. On peut agir par divers moyens : la lumière, les surfaces et les angles de vue. Et si, dans ces questions de perception, on n'en reste pas à l'objet, mais que l'on considère toute la salle comme un objet de design, alors là, ça devient tout à fait passionnant. Dans l'espace culturel Silosilo à Zurich, ou dans la salle du conseil de la Banque cantonale de Zurich, il ne s'agissait que des meubles. Deux fois seulement, nous avons eu la possibilité de réaménager des salles entières pour des clients privés. Nous travaillons actuellement sur une ancienne étable destinée à devenir une habitation. Nous aimerions faire plus souvent ce genre de choses. C'est réjouissant de voir un local qui n'est pas un simple espace blanc, mais est l'héritier d'une histoire. On peut partir de là, réagir à cette histoire.

LC : Cependant, si nous avons le choix, nous préférierions peut-être aménager des espaces ou des édifices publics, comme des bibliothèques ou des hôpitaux. Des espaces où tout ne repose pas sur la consommation. Cette société de consommation dans laquelle nous vivons nous cause des inquiétudes. Que l'on puisse s'acheter un maillot pour trois francs est une absurdité. Avec les bas prix, il y a toujours des perdants. Dans notre frénésie de consommation, on ne remet pas beaucoup de choses en question. Et pour nous designers, le grand dilemme, c'est finalement qu'une bonne partie de ce que nous créons est destinée à une petite élite de riches.

SK : Les clients qui achètent des objets haut-de-gamme les utilisent un petit moment, c'est pour eux comme une sucette. Et pourtant, il y a dans ces objets le travail de tous les gens que nous avons employés, des gens qui sont entièrement dévoués à leur tâche et sont dépendants de cette source de revenu. C'est parfois une rude mise à l'épreuve. Et pourtant, c'est aussi notre marché et il nous permet de financer les coûts élevés du développement avec les artisans.

LC : C'est précisément la raison pour laquelle il nous paraît important que la Suisse ne fasse pas de coupes dans les subventions et les bourses en faveur des designers. Cela aussi afin que puissent se réaliser des projets conçus plutôt pour la cohérence de leur contenu et pour leur pertinence sociale.

CG : Vous avez parlé de projets dans l'espace public qui vous permettraient de travailler pour de plus larges cercles de

la société. Y a-t-il d'autres projets encore à propos desquels vous pouvez aussi soulever des questions critiques ?

SK : Pendant un certain temps, Lovis invitait chaque semaine une personne à une promenade pour un échange d'idées sur le design. Les questions discutées étaient par exemple : en quoi consiste au juste notre création de design ? Quelle contribution pouvons-nous, en tant que designers et en tant qu'êtres humains, apporter à la société ? De tels projets ne sont jamais relatés dans la presse spécialisée, ils n'aboutissent pas à un produit ou un objet tangible. Et pourtant, avec de telles discussions de promenade, on obtient peut-être davantage qu'avec des objets de design pour une grande marque.

LC : Cette idée de promenade, j'en ai finalement fait un projet d'école pour le Sandberg Instituut à Amsterdam, avec les designers Yiannis Mouravas et Erasmus Scherjon. Avec un groupe de vingt-cinq étudiants, nous avons fait à pied le trajet de Delphes à Athènes. Deux semaines de marche. Cela nous a amenés à nos limites : quant à notre résistance physique et quant à la cohésion du groupe. Un jour, les plus rapides ont voulu abandonner les plus lents en route. Or il s'agissait précisément de ne pas de mettre à l'écart ce qui ne correspond pas à un idéal. L'idée était avant tout de sensibiliser à une pensée collective. Et que chacun se soucie d'autrui. A la fin, une femme a porté pendant trois jours un camarade qui avait de la peine à marcher. L'important n'était pas le but en soi. Ce qui comptait, c'était le cheminement, et que nous arrivions ensemble au but. Quand nous enseignons, il est de notre responsabilité que les étudiants ne se contentent pas de faire de beaux objets. A long terme, cela peut déclencher quelque chose, parce que ce sont les étudiants d'aujourd'hui qui plus tard occuperont des positions où ils pourront exercer une influence.

CG : Y a-t-il encore d'autres projets à pertinence sociale que vous aimeriez évoquer ici ?

SK : Nous avons commencé assez tôt à réaliser des projets dans le domaine du « à faire soi-même ». En 2009, l'Architectural Association de Londres a exposé des meubles à faire soi-même du designer italien Enzo Mari et invité des créateurs à dessiner de nouveaux objets. Nous avons répondu en créant la lampe *la lampada a stelo*. Dans les années qui ont suivi, d'autres pièces sont venues s'y ajouter, comme par exemple le *Flying Shelf*. Que le design s'intéresse de plus en plus aux projets de meubles à faire soi-même allait tout à fait dans notre sens. Ces objets ne se vendent pas, ils sont assemblés par les gens eux-mêmes, avec des matériaux simples. Nous ne fournissons que l'impulsion qui donne envie de faire.

LC : Cela nous fait toujours très plaisir de recevoir des photos de gens qui ont construit un de nos meubles. On nous donne parfois aussi des idées d'améliorations possibles. C'est merveilleux, parce que nous croyons que c'est les uns des autres que l'on apprend le plus. Cela se produit constamment. Nos idées ne surgissent pas du néant, mais de notre dialogue à deux et du dialogue avec tout ce qui nous entoure.

CG : Le dialogue paraît extrêmement important dans votre collaboration en duo. Comment cela se manifeste-t-il au quotidien ?

SK : Nous devons beaucoup parler de ce qui nous intéresse dans un projet, sinon cela n'a pas de sens. La pertinence politique joue aussi un rôle : il s'agit de trouver des formes, des matériaux et des effets spatiaux qui expriment une idée. C'est une étape que nous devons absolument franchir ensemble. Nous empilons par exemple des cartons grandeur nature, nous les manipulons, les découpons, les déplaçons jusqu'à ce que nous ayons trouvé les proportions parfaites.

LC : Par le fait que nous travaillons à deux, notre regard est

plus distant. Nous prenons tout cela un peu moins au sérieux – dans le bon sens du terme – et nous perdons moins dans le processus. Nous ne possédons d'ailleurs presque pas d'objets que nous avons créés nous-mêmes.

CG : Comment se déroule le processus après les premières réflexions communes et les premiers modèles ? Avez-vous des rôles bien définis ?

LC : Nous avons nos rôles, mais ils ne sont pas fixés. Souvent, c'est par hasard que nous nous retrouvons avec la même répartition du travail. Mais comme dans un couple, il nous prend régulièrement l'envie de changer les rôles. Nous avons maintenant deux assistantes qui viennent chacune un jour par semaine nous aider dans l'exécution de nos projets. Nous n'avons jamais voulu nous agrandir, sachant qu'il faudrait pour cela plus de commandes. Mais nous apprécions beaucoup de ne pas être seulement deux. Toutes seules, nous n'aurions pas pu faire tout ce que nous avons fait. Au cours des années, il y a tellement de gens qui nous ont aidés et nous aident encore. Nous ne sommes pas chacune de son côté avec son équipe avant de tout mettre sous notre nom commun. Tous nos projets, nous les concevons vraiment conjointement.

SK : Mais il est important aussi que chacune laisse un espace de liberté à l'autre. Tout l'art consiste à trouver l'équilibre, une sorte de dépendance autonome. Nous sommes deux êtres humains dont les intérêts et les réalités de vie diffèrent. En ce moment, Lovis s'intéresse peut-être à une chose qu'elle a vue à Buenos Aires (où elle vient de passer quelque temps) ou n'importe où à un moment de sa vie, et moi, j'ai mes propres influences. Il se produit ainsi une multiplication des énergies.

CG : Lovis, tu as dit au début de l'entretien que Sarah était la première femme de ta connaissance à s'intéresser aussi au design. Vous avez encore deux assistantes. Qu'est-ce que cela signifie, être une femme dans votre travail ?

LC : Nous sommes des femmes et c'est en tant que femmes que nous faisons l'expérience du monde. Qu'il y ait encore des différences de salaires, par exemple, montre que nous sommes loin d'avoir obtenu l'égalité.

SK : Être une femme, c'est avoir un autre regard. Bien sûr, nous savons que les femmes font de tout aussi bonnes choses que les hommes. Pour nous, les femmes, c'est tout à fait logique, mais ça ne l'est pas forcément pour quelqu'un de l'autre sexe. On voit un peu partout que les hommes aiment bien soutenir d'autres hommes. Les femmes sont davantage obligées de faire leurs preuves.

LC : Il y a toujours eu des femmes qui ont cru en nous. Les deux galeries qui ont représenté nos projets sont dirigées par des femmes. Les choses ont commencé à changer avec le travail pour la salle du conseil de la banque. Il est vrai que ce sont des femmes qui nous ont confié cette commande, mais ensuite, nous avons reçu toujours plus de commandes d'hommes. Comme s'il fallait une commande de prestige pour que les hommes remarquent de quoi les femmes sont capables. Il arrive aussi que nous soyons invitées à donner une conférence et que l'on nous dise que c'est parce qu'il y a si peu de femmes. Et l'on attend de nous que nous le prenions comme un compliment. Je ressens cela plutôt comme une offense. C'est aussi une remarque qui témoigne d'une vision très bornée.

SK : On ne peut pas dire qu'il n'y a pas de femmes dans le design. Le problème, c'est leur visibilité. Il faudrait mettre en évidence les femmes qui aujourd'hui déjà réalisent des choses importantes. Je suis donc favorable à un quota, jusqu'à ce que la situation se normalise dans les générations à venir. Je saisis chaque occasion de me rendre visible, parce que nous les femmes, nous devons occuper le terrain. Lorsque nous étions plus jeunes, les hommes pensaient que les femmes devaient être reconnaissantes de toutes les occasions qui se

présentaient. On n'attendait pas cela des hommes : dans le rapport établi homme – jeune femme, c'était la norme. Maintenant, nous sommes un peu moins jeunes et les choses de ce genre arrivent moins souvent, mais nous sommes de plus en plus conscientes de ces différences de pouvoir. On se radicalise avec l'âge.

CG : Que signifie pour vous d'avoir été récompensées par le Grand Prix suisse de design ?

LC : J'ai d'abord été un peu étonnée. C'est un prix décerné pour l'œuvre d'une vie. Et nous ne sommes pas encore si vieilles. Mais c'est naturellement très réjouissant de recevoir une telle distinction. Cette récompense nous donne la liberté et le temps de réexaminer certaines choses, pour pouvoir nous repositionner après douze ans, faire une halte et voir dans quelle direction nous allons nous engager ensuite.

SK : C'est l'occasion de réfléchir à ce que nous, en tant qu'êtres humains et en tant que créatrices de design, devons faire dans l'état où se trouve notre monde actuel. Nous devons vraiment nous demander ce que nous voulons faire à l'avenir. Continuer simplement à courir ne servira à rien.