



WILLIS FABER EN FOSTER ASSOCIATES: EEN KRITISCHE BESCHOUWING

Tony Fretton

In de laatste decennia van de twintigste eeuw zijn er enkele architecten op het toneel verschenen die de aard van het vak ingrijpend hebben veranderd. Het is geen toeval dat dit gebeurde in een periode van aanzienlijke internationale economische groei. Architecten als Norman Foster en zijn voormalige partner Richard Rogers hebben zich meesters van deze situatie getoond, zowel door hun karakter als door hun professionalisme. Beiden produceren grote hoeveelheden werk in enorme bureaus, in een stijl die past bij de hogere echelons van de mondiale bedrijfscultuur en die brede navolging heeft gevonden. Ze voelen zich geheel vertrouwd met de cultuur van het tijdperk. Beiden zijn echter ook gezicht voor de tendens om beroemdheid te verwarren met kwaliteit en commerciële mores met menselijke waarden, en hebben intellectuele openheid ingeruild voor zorgvuldig geregisseerde publieke uitspraken. De grootsheid heeft dus een duistere kant, die niet alleen voortkomt uit de waarden van de tijd maar ook uit hun architectonische basisprincipes, die ik zal onderzoeken in het ontwerp voor Willis Faber, dat het begin van Fosters beroepspraktijk markeerde.

Willis Faber Dumas, of Willis zoals het nu bekendstaat, is een internationaal opererende verzekeringsmaatschappij. In 1970 gaf dit bedrijf aan Foster Associates, toen een relatief nieuw en zeer ambitieus architectenbureau, opdracht hun nieuwe bijkantoor in Ipswich, aan de Engelse oostkust, te ontwerpen. Het in 1975 voltooide gebouw beslaat een compleet stadsblok dat voorheen gevuld was met winkels en bedrijfsgebouwen van middelgrote schaal en een traditioneel stratenpatroon. Het wegvagen van complete stadsblokken en het uitleveren van het stadscentrum aan wegen en commerciële bouwprojecten was in Ipswich destijds kennelijk stedenbouwkundig beleid. Afgezien van een unitaristische kerk en de restanten van de achttiende-eeuwse winkelbuurt daaromheen bestaat de omgeving van Willis Faber uit rondweg banale nieuwbouw.

Fosters ontwerp kreeg vorm door middel van twee architectonische gebaren. In de eerste plaats werd de volledige, één hectare grote kavel tot aan zijn onregelmatige grens opgevuld met diepe kantoren, verdeeld over twee verdiepingen. Deze hebben op de begane grond een ingangshal en een zwembad (inmiddels vervangen door kantoren), en op het dak een kantine en tuin, het geheel met elkaar verbonden via roltrappen die alle verdiepingen bereiken in een open atrium. In de tweede plaats werd het gebouw omhuld met een hy-

WILLIS FABER AND FOSTER ASSOCIATES: A CRITIQUE

Tony Fretton

Since the late twentieth century a number of architects have emerged and significantly transformed the nature of the practice. It is no coincidence that this occurred at a time of considerable international economic growth. Figures such as Norman Foster, and his one time partner Richard Rogers have shown themselves to be masters of the situation both in character and professionalism. Both deliver high volumes of work through very large offices in a style that suits the refined parts of global corporate culture and which has been widely imitated. They possess enormous confidence in their grasp of the culture of the times. Yet both have also succumbed to the tendencies in these times to confuse celebrity with quality, commercial mores with human values and the suppression of intellectual openness in favour of the powerful management of public utterances. This greatness then has a dark side, not only by cause of the values of the times but also in architectural fundamentals that I will explore in the project for Willis Faber which marked the beginning of Foster's practice.

Willis Faber Dumas, or Willis as it is now known, is an insurance company of international reach. In 1970 the firm commissioned Foster Associates, then a relatively new and highly ambitious practice, to design their new branch office in Ipswich on the east coast of England. The building, which was completed in 1975, occupies an urban block that was formerly filled with medium-scale commercial buildings and roads of traditional pattern. Erasing whole city blocks and giving over the centre of the city to roads and commercial development was evidently a city-planning policy in Ipswich at the time. Apart from a Unitarian chapel and vestiges of the commercial neighbourhood around it from the eighteenth century, the surroundings of Willis Faber consist of development of the most banal kind.

Foster's scheme was given form by two gestures. The first was the filling of the entire 1-hectare site to its irregular boundary with deep-plan office spaces. Arranged over two floors, they have a ground floor entrance concourse and swimming pool (now replaced by offices) and a canteen and garden on the roof, the whole connected by escalators extending through all floors in an open-sided atrium. The second was the enclosure of the building with a technically advanced façade of frameless black glass, placed right on the pavement and following the curving line of the boundary. This gesture allowed the architect to claim that the building offered both maximum

permoderne gevel van zwart ononderbroken glas, pal op de rooilijn geplaatst en de golvende lijn volgend van de kavelgrenzen. Dankzij dit gebaar kon de architect beweren dat het gebouw niet alleen uiterst efficiënt was maar ook in de context paste, omdat de omringende stad zich erin spiegelde.

De combinatie van pragmatisme, contextualiteit en technische innovatie in dit gebouw is onderdeel geworden van de oorsprongsmythe en de retoriek van Fosters bureau. In het Willis Faber-project zijn verschillende andere hoofdthema's al te herkennen die de afgelopen drie decennia kenmerkend zijn geworden voor het bureau: uitvoerige analyse en het onderzoeken van vele opties; het gebruik van een beperkt repertoire aan moderne materialen en bouwtechnieken; de bouwplanning en de kosten als ontwerpinstrument; aandacht voor het energieverbruik tijdens de bouw en in het gebruik; ideeën over democratie op de werkplek en het kantoor als een gebouwtype met het potentieel om de stad tot een 'plek van mogelijkheden' te maken.¹

In deze werkstijl zie ik een verband tussen de benadering van Foster en de traditie van de ingenieur-als-ontwerper, waarmee hij te maken kreeg in zijn samenwerking met Buckminster Fuller en Jean Prouvé.² Ook een vergelijking van Foster met ontwerpers als Joseph Paxton, Isambard Kingdom Brunel, Gustave Eiffel en Ildefonso Cerda, de auteur van het stedelijk raster van Barcelona, allemaal gedreven, uiterst individualistische creatieve pragmatici, is onthullend. De benadering van deze ingenieurs-ontwerpers is te beschouwen als waarlijk modern. Ze pasten de materialen en technieken die de industriële revolutie voortbracht toe op de sociale kwesties die uit diezelfde revolutie voortvloeiden, hanteerden empirische en analytische, aan de wetenschap ontleende methoden en benadrukten eerder de infrastructurele dan de architectonische schaal. Hun waardestelsel en procedures waren meestal die van de commerciële en industriële samenlevingen waarvan ze deel uitmaakten, en ze stelden zich ten doel binnen de parameters van die samenlevingen humaniserende en democratische mogelijkheden te vinden.

1 Deyan Sudjic, 'Exploiting the City', in: David Jenkins (red.), *On Foster... Foster On* (München 2000), (noot 1), p. 12. Dit boek en het vierdelige compendium *Norman Foster Works* (München 2000–2004), werden beide geredigeerd door het bureau van Foster.

2 Jean Prouvé, i.s.m. Martin Francis, wordt genoemd als façade-adviseur bij Willis Faber: *Architectural Review*, september 1975, p. 20.



Het oorspronkelijke bijschrift bij deze foto in de *Architectural Review* (september 1975) luidde: 'Geheel open plattegronden – het leven van de typistes wordt verrijkt door de stroom van voorbijgangers langs de interne routes.' / The caption of this interior in the *Architectural Review* (September 1975) read: 'Entirely open-plan offices – life for the typists is enlivened by a flow of passers-by round the internal routes'

efficiency and was contextual by reflecting the surrounding city.

The combination of pragmatism, contextuality and technical innovation in this building has become part of the founding myth and rhetoric of Foster's practice. In the Willis Faber project some of the other major themes that have become a characteristic of the work of the practice over the past three decades can already be identified: restless analysis and the pursuit of many options; the use of a narrow range of contemporary materials and construction techniques; construction programming and cost as a means of design; a concern with embodied energy and energy in use; ideas about workplace democracy and the office as a typology with the potential to make the city a 'place of possibilities'.¹

In this style of working I see relations between Foster's approach and the tradition of the engineering designer, which he encountered in his collaborations with Buckminster Fuller and Jean Prouvé.² It is also revealing to place Foster alongside designers such as Joseph Paxton, Isambard Kingdom Brunel, Gustave Eiffel and Ildefonso Cerda, the inventor of the Barcelona urban grid, all of whom were driven, highly individualistic, creative pragmatists. The approach of the engineering designers can be seen as truly modern. They applied the materials and techniques that arose in the industrial revolution to the social issues ensuing from the industrial revolution, used empirical and analytical methods derived from science, and emphasised the infrastructural rather than architectural scale. Their value system and procedures have tended to be those of the commercial and industrial societies in which they found themselves, and their scope was to find the humanising and democratic possibilities within those societies' parameters.

This value system was very different to the liberal arts attitudes of modern architecture in the twentieth century, which tended to be informed by broader creative, visionary and philosophical views. Structural and constructional experimentation was a strong component in the architecture of Le Corbusier, for example in the tension structure of the Philips pavilion, or the curtain wall in the Salvation Army and Maison Clarté, but only as part of a wider field of thought that included speculations on society and symbolisation of the needs of the time. For Mies van der Rohe, materials, along with space and volume, evinced deep feelings for human existence and the époque, which are evident in a fascination with the modularity of brick in the Krefeld houses and mesmeric repetitiveness of steel structural sections and their analogy with the Greek column in his canonical version of the office building.

Within the constraints of their creative pragmatism, some engineering designers, however, were also social visionaries. The Maison du Peuple by Jean Prouvé, Eugène Beaudoin, Marcel Lods and Vladimir Bodiansky of 1939, a mechanised building that could be changed from a market to a cinema, was the demonstration of a pronounced progressive socialist ethos. Buckminster Fuller's dymaxion car and geodesic domes were informed by great faith in the benefits of the extension of American industrial production into society and beyond to the ecosphere.

Norman Foster has been very susceptible to Fuller's position since his early career and before Willis Faber. Yet unlike Fuller whose visionary style severely limited his ability to implement projects, *realisation* has always been central to Foster and is reflected in the organisation of his practice and public manner. His experience of living in America and studying at Yale School of Architecture, where he met Richard Rogers as a fellow student, provided the attitudes and style of operation that he later adopted in his own office. Studios in Yale were in action night and day, schemes were 'shredded every day and reborn overnight' and 'the only criterion was the quality of the work presented, the architecture of the drawings and models. There was no room for excuses, no substitutes of rhetoric.'³

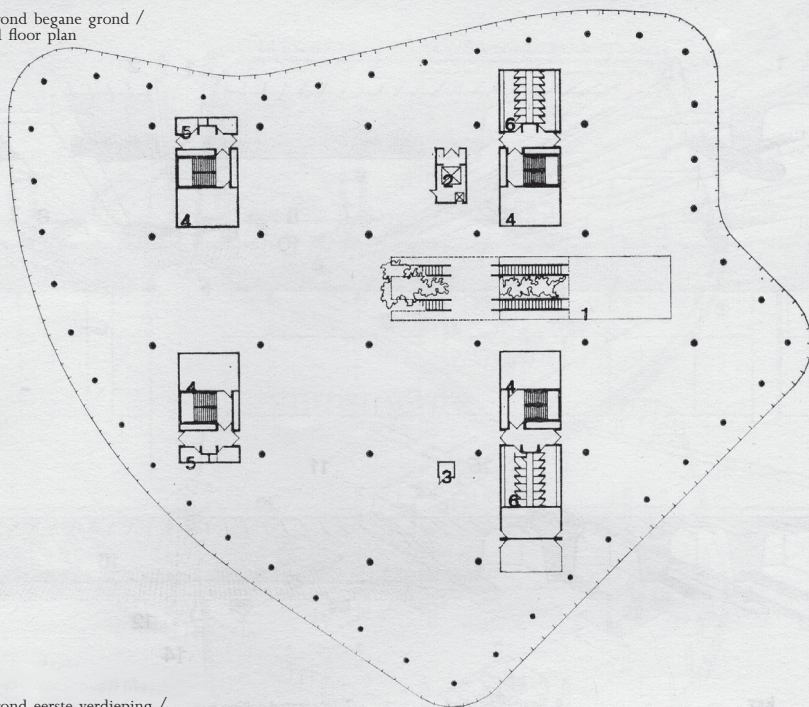
As Robert Stern has pointed out, Foster and Rogers were also directly

1 Deyan Sudjic 'Exploring the City', in: David Jenkins (ed.) *On Foster...* *Foster On* (Munich, 2000), (note 1), 12. This book and the four-volume compendium *Norman Foster Works* (Munich, 2000-2004) were both edited by the Foster office.

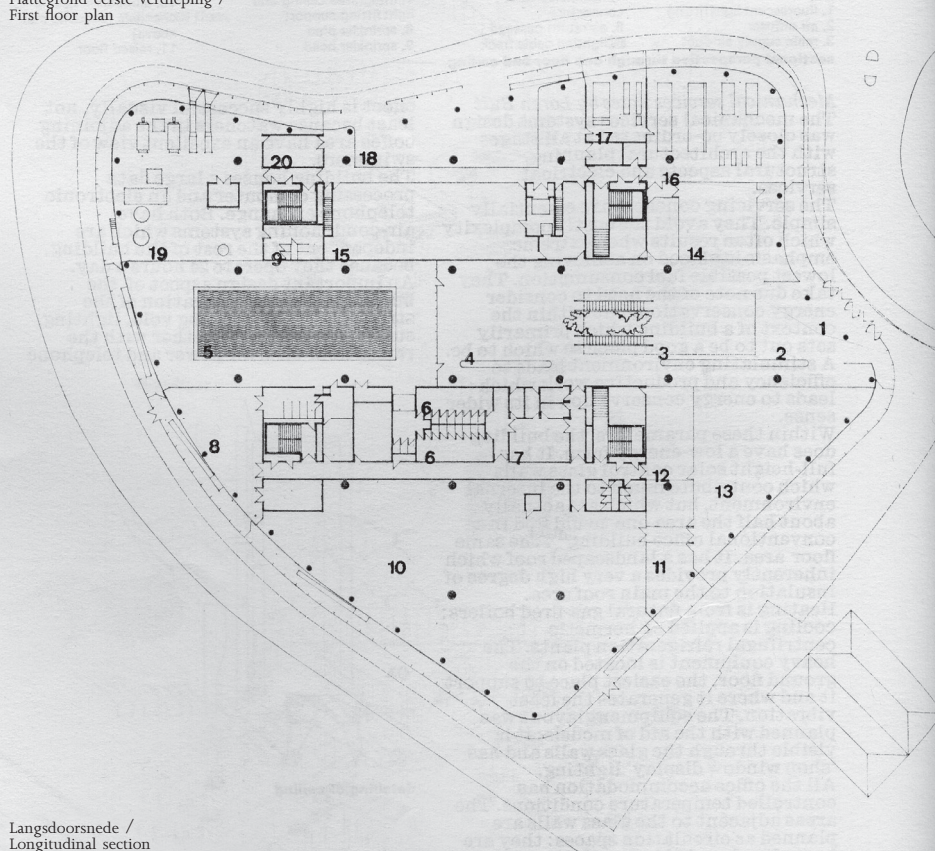
2 Jean Prouvé in association with Martin Francis is credited as façade consultant on Willis Faber, *Architectural Review*, September 1975, 20.

3 Robert Stern, 'The Impact of Yale', in: *On Foster*, op. cit. (note 2), 356.

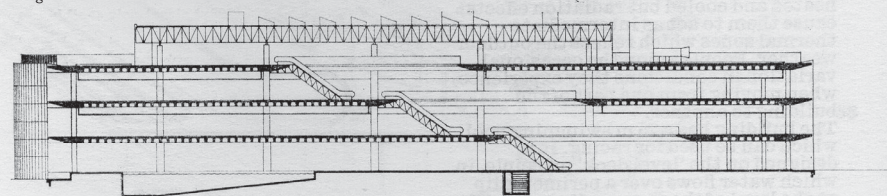
Plattegrond begane grond /
Ground floor plan



Plattegrond eerste verdieping /
First floor plan



Langsdoorsnede /
Longitudinal section



affected by the work of Ray and Charles Eames, Craig Ellwood and the case study houses.⁴ The use of standard contemporary building technology and, above all, contemporaneity in the work of these architects' projects must certainly have influenced Reliant Controls, the factory designed by Foster and Rogers as Team 4, the practice they set up on their return to Britain. In both Foster and Rogers, it must also have established a faith in the positive effect of technology and design in a democratic consumer society. For Rogers, with his Italian upbringing and family connections to that country's modernist architectural establishment, this led to a fascination with the possibilities of technology in contact with the traditional European city.⁵ For Foster, a self-made man from the lower middle class of industrial Manchester, it led to a belief in starting design from zero, that proceeded by numerous, restless analyses and relied heavily on technology and management for its form.⁶

Foster's account, subtitled 'the design philosophy of Willis Faber + Dumas', is largely set out in these terms.⁷ It is difficult to relate the style of thought and language, and lack of real social insight in this article to the fact that, while at Yale, Serge Chermayeff invited him to read and comment on the manuscript of *Privacy and Community*, the book he had written with Christopher Alexander. In Foster's prose terms like 'philosophy' are flattened into banality and the text contains statements such as: 'the suspended glass wall is a response to the notion that most people are happier being able to see the outside.' In the conclusion of the text Foster writes: 'Another part of the approach is a conscious and deliberate attempt to put all these dry objective pieces of the jigsaw together (research, statistics, cost plan, site analysis, structural options – the checklist is endless) with some subjective joy. It certainly does not cost any more, so why not?' It seems that history, the knowledge about things and people other than yourself, which Philip Johnson had introduced at Yale and which Vincent Scully so brilliantly taught there, was not what caught Foster's imagination, but the intensely pragmatic version of modernism existing at the school that Johnson and Scully sought to counteract.

The underlying motifs in Willis Faber, a consuming belief in design as analysis and problem-solving, apparently objectively but in fact in his own terms (based on untested assumptions?), and the fantasy of always starting from new have remained at the basis of Foster's practice. Gradually these motifs have been transformed into the myth that, because all projects are undertaken from first principles, the Foster studio can undertake any kind of work.

On one hand this has led to the conceptual and formal brilliance of projects such as the Hong Kong Shanghai Bank, the Bilbao metro, the Swiss Re Building in London and the Microelectronic park in Duisburg.⁸ On the other it accounts for the weakness of scale and form of the columns in the project for a museum in Nîmes in comparison with the Roman building opposite, and the flaccidness of his work in the courtyard of the British Museum in relation to the existing fabric. Foster speaks of the 'radicalism' that his studio brings to the latter type of work, unlike 'conventional practices' and his fellow director Spencer de Grey declares they are 'not laden with historical preconceptions', which presumably is expressed in the witty presence of non-matching stone in the portico at the British Museum.⁹

Yet the disparity between declared aims and actual results is not unique to projects of restoration, it can be seen in the bridge to the Tate Modern in London and is certainly present in the building for Willis Faber. On close inspection Willis Faber is a powerful diagram that is architecturally underdeveloped. Taking the building to the very edge of the plot to maximise cost effectiveness and then arguing for its contextuality continues to have considerable appeal in words and photographs. In reality, the block-filling monolith following the lines of the plot does not evoke memories of the mediaeval city as claimed, but continues and reinforces the squalidness of what Ipswich has become.



Willis Faber, toestand /
situation 2007

4 Ibid., 360.

5 Richard Rogers, 'Team 4', in: *On Foster*, op. cit. (note 2), 271.

6 Malcolm Quantril, *The Norman Foster Studio: Consistency Through Diversity*, (London, 1999), 3-7.

7 Norman Foster, 'Foster Associates, The design philosophy of the Willis Faber + Dumas Building in Ipswich', *Architectural Design*, (1977) 9-10, 615.

8 Norman Foster 'Preface', *Norman Foster Works 4*, (Munich, 2004).

9 Quantril, op. cit. (note 7), 3-7.

Dit waardestelsel verschilde sterk van de kunstenaarshouding die in de moderne architectuur van de twintigste eeuw gangbaar was en waarin bredere creatieve, visionaire en filosofische opvattingen aan het werk waren. De architectuur van Le Corbusier werd in grote mate gekenmerkt door structurele en constructieve experimenten, bijvoorbeeld in de spanconstructie van het Philipspaviljoen, of de gordijngewel van het gebouw van het Leger des Heils en Maison Clarté, maar alleen als onderdeel van een breder denkerrein dat ook overwegingen over de maatschappij en symbolisering van de behoeften van de tijd omvatte. Voor Mies van der Rohe riepen materialen, evenals ruimte en volume, diepe gevoelens op voor het menselijk bestaan en de periode; dit wordt zichtbaar in zijn fascinatie voor het modulaire karakter van baksteen in de huizen in Krefeld en de hypnotiserende herhalingspatronen van de stalen constructiesegmenten en hun analogie met Griekse zuilen in zijn canonieke versie van het kantoorgebouw.

Binnen de beperkingen van hun creatieve pragmatisme waren sommige ingenieurs-ontwerpers echter ook maatschappelijke visionairs. Het *Maison du Peuple* van Jean Prouvé, Eugène Beaudoin, Marcel Lods en Vladimir Bodiansky uit 1939, een gemechaniseerd gebouw dat van markt tot bioscoop kon worden omgetoverd, was de manifestatie van een nadrukkelijk progressieve, socialistische ethiek. Buckminster Fullers dymaxion-autos en zijn geodetische koepels ontstonden vanuit een groot vertrouwen in de zegeningen van de Amerikaanse industriële productie, die begonnen door te dringen in de samenleving en nog verder, tot in de ecosfeer.

Norman Foster was sinds het begin van zijn loopbaan en vóór Willis Faber zeer ontvankelijk voor de positie van Fuller. Maar in tegenstelling tot Fuller, wiens visionaire stijl zijn vermogen om projecten daadwerkelijk uit te voeren ernstig belemmerde, heeft voor Foster *realiseren* altijd centraal gestaan, wat tot uiting komt in de organisatie van zijn praktijk en zijn houding naar buiten. Tijdens zijn verblijf in Amerika en zijn studie aan Yale University, waar Richard Rogers een medestudent was, deed hij de houding en de werkwijze op die hij later in zijn eigen bureau zou doorvoeren. De ateliers in Yale waren dag en nacht actief, projecten werden 'dagelijks aan stukken gescheurd en binnen een dag herboren' en 'het enige criterium was de kwaliteit van het gepresenteerde werk, de architectuur van de tekeningen en maquettes. Er was geen ruimte voor excuses of retorische uitvluchten'.³

Robert Stern heeft erop gewezen dat Foster en Rogers ook rechtstreeks werden beïnvloed door het werk van Ray en Charles Eames, Craig Ellwood en de Case Study Houses.⁴ Het hanteren van de standaardbouwtechnologie van het moment en vooral de eigentijdsheid van de projecten van deze architecten heeft zeker zijn stempel gedrukt op Reliant Controls, de fabriek die Foster en Rogers ontwierpen onder de vlag van Team 4, het bureau dat ze na hun terugkeer in Groot-Brittannië opzetten. Zowel Foster als Rogers moet er het vertrouwen aan hebben ontleend in het positieve effect van technologie en ontwerp in een democratische consumptiemaatschappij. Voor Rogers, met zijn Italiaanse achtergrond en zijn familiebanden met het modernistische architectonische establishment van dat land, leidde dit tot een fascinatie met het potentieel van de technologie voor de traditionele Europese stad.⁵ Voor Foster, een selfmade man uit de lagere middenklasse van industrieel Manchester, leidde het tot een geloof in een ontwerp dat bij nul begint, dat met talrijke, uitgebreide analyses wordt voortgezet en voor zijn vorm sterk berust op technologie en management.⁶

Fosters uiteenzetting met als ondertitel 'de ontwerpfilosofie achter Willis Faber + Dumas' is grotendeels in deze termen gesteld.⁷ Het artikel vertoont een denkstijl, een taalgebruik en een gebrek aan echt maatschappelijk inzicht die het moeilijk voorstelbaar maken dat Serge Chermayeff hem ooit, toen hij aan Yale University studeerde, uitnodigde het manuscript van *Privacy and Community*, het boek dat hij samen met Christopher Alexander had geschreven,

3 Robert Stern, 'The Impact of Yale', in: Jenkins, op. cit. (noot 1), p. 356.

4 Stern, op. cit. (noot 4), p. 360.

5 Richard Rogers, 'Team 4', in: Jenkins, op. cit. (noot 1), p. 271.

6 Malcolm Quantrill, *The Norman Foster Studio. Consistency Through Diversity*, Londen 1999, p. 3-7.

7 Norman Foster, 'Foster Associates. The Design Philosophy of the Willis Faber + Dumas Building in Ipswich', *Architectural Design*, jrg. 9-10, 1977, p. 615.

OASE
74
INVENT-
TION

—
INVENT-
TION
AND
TECH-
NOLO-
GY

—
Tony
Fretton

—
Willis
Faber
and
Foster
Associ-
ates:
a cri-
tique



te lezen en er commentaar op te geven. In Fosters proza worden termen als 'filosofie' afgevlakt tot banaliteit en de tekst bevat uitspraken als 'de opgehangen glaswand is een antwoord op de gedachte dat de meeste mensen het prettiger vinden om naar buiten te kunnen kijken'. In de conclusie van de tekst schrijft Foster: 'Een ander onderdeel van de benadering is een bewuste en opzettelijke poging al die droge, objectieve puzzelstukjes (onderzoek, statistieken, begroting, analyse van de locatie, constructieopties – de lijst gaat eindeloos door) met enig subjectief plezier samen te voegen. Het kost niets extra, dus waarom niet?' Het lijkt erop dat niet de geschiedenis, de kennis van dingen en mensen buiten jezelf, die Philip Johnson op Yale had geïntroduceerd en die Vincent Scully daar zo briljant doceerde, tot Fosters verbeelding hebben gesproken, maar de intens pragmatische versie van het modernisme die op de opleiding gangbaar was en die Johnson en Scully juist wilden bestrijden.

De onderliggende motieven bij Willis Faber, een allesverterend geloof in ontwerp als analyse en probleemoplossing, schijnbaar objectief maar in feite op zijn eigen voorwaarden (gebaseerd op ongetoetste aannames?), en de fantasie dat hij altijd met een schone lei begint, zijn de basis blijven vormen van Fosters praktijk. Deze motieven zijn geleidelijk getransformeerd tot de mythe dat Fosters bureau elk soort werk aankan omdat bij alle projecten wordt gestart vanuit de basisprincipes.

Aan de ene kant heeft dit geleid tot de conceptuele en formele virtuositeit van ontwerpen als de Shanghai Bank in Hongkong, de metro van Bilbao, het Swiss Re-gebouw in Londen en het micro-elektronicapark in Duisburg.⁸ Aan de andere kant verklaart het de zwakheid in schaal en vorm van de zuilen in het project voor een museum in Nîmes in vergelijking met het Romeinse gebouw ertegenover, en de slapheid van zijn werk op de binnenplaats van het British Museum in vergelijking met het bestaande weefsel. Foster stelt het 'radicalisme' waarmee zijn bureau dit type werk benadert tegenover de 'conventionele praktijken', en zijn mededirecteur Spencer de Grey verklaart dat ze 'niet beladen zijn met historische vooronderstellingen', iets waarvan het geestige gebruik van een niet-passende steensoort in de portiek van het British Museum misschien getuigt.⁹

Toch is het verschil tussen verklaarde doelstellingen en feitelijke resultaten niet uitsluitend voorbehouden aan restauratieprojecten, het is ook zichtbaar in de brug naar de Tate Modern in Londen, en het is zeker aanwezig in het gebouw voor Willis Faber. Bij nadere bestudering blijkt Willis Faber een krachtig schema dat architectonisch onderontwikkeld is gebleven. Het gebouw helemaal doortrekken naar de rand van de kavel om de kosteneffectiviteit te maximaliseren en vervolgens de contextualiteit benadrukken, komt nog altijd overtuigend over, uitgaande van woorden en foto's. In werkelijkheid roept de monoliet die een heel stadsblok beslaat en de grenzen van het kavel volgt geen herinneringen op aan de middeleeuwse stad, zoals beweerd, maar continueert en onderstreept juist de smerigheid van wat Ipswich is geworden.

Foster, overtuigd als hij is van zijn eigen ideeën, en verstoken van enig serieus besef van maatschappij, geschiedenis of politiek, zal dit niet hebben gezien. Hij heeft geen gevoel voor de tragedie van de Britse steden en heeft dus ook geen kritiek of redding te bieden. Zijn ontwerp heeft niets van de subtiële wijze waarop Alvaro Siza goed en kwaad verwerkt in zijn zwembad in Leça de Palmeira en evenmin van de contextualiteit van diens bank in Vila do Conde (1982) met zijn relaties met de permanente elementen van de omgeving, zoals het aquaduct en de doorkijkjes op het omringende platteland.

Men zou kunnen zeggen dat er in Ipswich zo weinig permanente elementen van enige waarde zijn, dat weerspiegelen wat er is, zoals Foster deed, de enige mogelijkheid was. Maar Dan Graham heeft met zijn paviljoens aangetoond dat een diep inzicht in glas, in zijn geval half en volledig reflecterend, met inzet van artistieke en verbeeldingskracht magische transformaties kan opleveren van wat er in de omgeving aanwezig is. In vergelijking met Grahams

8 Norman Foster 'Preface', *Norman Foster Works 4*, München 2004.

9 Quantril, op. cit., p. 3-7.

Foster, powerfully convinced of his own thoughts and uninformed by any profound sense of society, history or politics would not have seen this. He has no sense of the tragic in the British cities, and so can offer no critique or redemption. His design has none of the subtle inclusiveness of good and bad in Alvaro Siza's pool in Leca de Palmeira, nor the contextuality of the latter's bank at Vila do Conde (1982) with its relationships to the permanent features of the surroundings such as the aqueduct, and framing of small glimpses of the surrounding countryside.

It could be said that there were so few permanent features of value in Ipswich that to reflect what was there, as Foster did, was all that was possible. But Dan Graham has shown in his pavilions that an intense understanding of glass, in his case semi and fully reflective, propelled by artistry and imagination can produce magical transformations of whatever exists in the surroundings. In comparison with Graham's projects the curved façade rendered as a series of flat planes seems plodding and almost moralistically governed by cost. There are no fluctuations to make the form deliver more poetic experiences or give poignancy to the reflections. No emphases are made in the façades to give powerful and eloquent relations to the structure of the surrounding city or even to guide visitors to the entrance. What we see is an Aalto vase interpreted by a project manager.

Uncritical thought also pervades the interior. The office spaces are an underdeveloped *Bürolandschaft* with long exterior views through the dark glass of the façade, or sometimes no views at all. The presence of people and the emphasis on the circulation is highly disempowering. Everyone is on view all of the time, and despite Foster's claims of its democracy, the building is only a small step away from the panopticon that he later built as his own headquarters in London.

As the culmination of the ascent by escalator, the trussed roof of the café is crude, and the ubiquitous interior colours of bright green and yellow are coarse when seen against the black façade. The tyranny of black glass continues in the rooftop café, even though it cannot be seen from the street. Only a single pair of strangely placed doors connects the café to the grass roof, so that the enjoyment of the splendid and expansive space is made virtual rather than physical.

The constructional technology, of which Foster makes great play, has none of the sophistication of early Renzo Piano projects, in which the Italian culture of the new emerging from the traditional allows meaning and use to coincide elegantly, nor the exhilaration of Prouvé's underlying programme of egalitarianism and progress that can still be felt in, for example, his building at the school of architecture in Nancy.

Is Willis Faber inventive? Not in the same way as a Buckminster Fuller dome, but then that type of invention is extremely rare. Inventiveness in Willis Faber, and for that matter in Foster's entire oeuvre, consists in the bringing together and strategising processes and technologies that already exist to produce striking forms. These are among the many aspects of the work of Foster that have widely affected the practice of architecture. For this they deserve recognition and esteem before they become obscured by the imitators, not the least of which is the Foster office itself. But his powerful convictions, rhetoric and ambition also require recognition as aspects of the celebrity culture that so marks and limits these times and prevents its exponents and courtiers from recognising what their positions fail to achieve.

projecten doet de golvende façade, uitgevoerd met een reeks vlakke platen, moeizaam aan en lijkt op bijna moralistische wijze door het kostenplaatje bepaald. Er zijn geen fluctuaties die een meer poëtische ervaring van de vormen konden oproepen of de weerspiegelingen aangripender hadden gemaakt. Nergens op de façades worden accenten gelegd om krachtige en sprekende relaties te leggen met de structuur van de omringende stad of zelfs maar bezoekers naar de ingang te leiden. Wat we zien is een vaas van Aalto, geïnterpreteerd door een projectmanager.

Ook het interieur wordt gekenmerkt door kritiekloos denken. De kantoorruimtes vormen een onderontwikkeld *Bürolandschaft* met verre uitzichten door het donkere glas van de gevel, of soms helemaal geen uitzicht. De aanwezigheid van mensen en de nadruk op circulatie werkt alleen verlamdend. Iedereen is voortdurend in zicht en in weerwil van Fosters bewering is het gebouw allerminst democratisch en slechts een stapje verwijderd van het panopticum dat hij later bouwde als zijn eigen hoofdkantoor in Londen.

Als eindpunt van de klim per roltrap is het versterkte dak van het café lomp, en de alomtegenwoordige kleuren van het interieur, lichtgroen en geel, zijn grof als je ze tegen de achtergrond van de zwarte gevel ziet. De dictatuur van het zwarte glas wordt doorgetrokken tot in het café boven op het dak, al is dat vanaf de straat niet te zien. Alleen een tweetal merkwaardig geplaatste deuren verbindt het café met het grasdak, wat het genieten van de schitterende en uitgestrekte ruimte eerder tot een virtuele dan een fysieke ervaring maakt.

De constructietechnologie waar Foster zo hoog van opgeeft, heeft niets van de verfijning van de vroege projecten van Renzo Piano, waarin de Italiaanse cultuur van het nieuwe dat voortkomt uit de traditie een elegant samengaan van betekenis en gebruik mogelijk maakt, en ook niets van de vreugde van Prouvé's onderliggende programma van gelijkheid en vooruitgang, dat nog altijd voelbaar is in bijvoorbeeld zijn gebouw van de architectuurschool in Nancy.

Is Willis Faber inventief? Niet in dezelfde zin als een koepel van Buckminster Fuller, maar dat soort inventiviteit is dan ook uitzonderlijk zeldzaam. De inventiviteit in Willis Faber, en trouwens in het hele oeuvre van Foster, bestaat uit het samenbrengen en tot strategie verheffen van reeds bestaande processen en technologieën om treffende vormen te maken. Dit behoort tot de vele aspecten in het werk van Foster die diepgaande invloed hebben gehad op de architectuurpraktijk. Ze verdienen erkenning en achting voordat ze overschaduwd worden door imitators, waartoe zeker ook Fosters eigen kantoor behoort. Maar zijn krachtige overtuigingen, retoriek en ambitie moeten ook worden herkend als aspecten van de sterrencultus die deze tijd zo kenmerkt en beperkt, en die verhindert dat haar exponenten en hovelingen inzien wat vanuit hun opstelling onmogelijk te bereiken is.

Vertaling: Auke van den Berg, Bookmakers